من حلقات «سيرة ذاتية»

كيف صدرت «الآداب» عام ١٩٥٣...

بقلم الدكتور سهيل إدريس

يبدأ رئيس التحرير، من هذا العدد الذي تدخل به «الآداب» عامها السابع والثلاثين، نشر مذكّراته التي تتناول سيرته الذاتية، وتتضمّن ذكرياته ويوميّاته ومراسلاته وعلاقاته وتعليقاته . . . وكلّ ما يلقي الأضواء على فترة أربعين سنة تقريباً من حياته وحياة الأدب العربي الحديث التي شارك فيها وكان من شهودها.

وقد رأى رئيس التحرير أن يستهلّ نشر هذه المذكرات بحلقة تتعلّق بـ «الآداب» وكيف صدرت في مطلع عام ١٩٥٣، بمناسبة انقضاء ستة وثلاثين عاماً على عددها الأول، وهي أطول مدّة عاشتها مجلة أدبيّة عربيّة بلا انقطاع، وستعود إلى الصدور الشهريّ المنتظم، بإذن الله، ابتداء من هذا العدد.

«التحرير»

طوال الرحلة التي قضيتها على ظهر الباخرة العائدة بي من مرسيليا إلى بيروت، أواخر شهر أيّار (مايو) ١٩٥٢، كنت أفكّر بالمجلّة التي سأصدرها في مطلع عام ١٩٥٣.

كانت «الآداب»، وكنت قد عزمت منذ أشهر على إطلاق هذا الاسم عليها، حلماً يراودني ويقطع عليّ، في كثير من الأحيان، الأفكار التي كانت تشغلني في إعداد رسالة الدكتوراه الجامعية في جامعة السوربون بباريس.

صحيحٌ أن تجربة الصحافة التي كنت قد عشتها في بيروت، بين جريدة «بيروت» اليومية و«بيروت المساء» و«الصيّاد» الأسبوعيتين، لم تخلّف لديّ الرضى والاقتناع، وأنّ قراري بالتخلّي عن العمل الصحفي الذي استغرقني سبعة أعوام (١٩٤٢ - ١٩٤٩) كان مبعثه إيماني بأن هذه الصحافة ستقضي فيّ على الأديب، فإنّ تفكيري بإصدار مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر كان يصدر عن رؤية مختلفة تركّز على أرقى ما يمكن أن تُنتجه الأقلام العربية الحديثة، وتحمل رسالة الأدب العربي في أعلى ما يمكن أن يصبو إليه.

والواقع أنّي إنما عملتُ في الصحافة اليومية والأسبوعية بدافع من حاجة مادّيّة. ذلك أن أبي كان ينوء بأعباء أسرة تتألّف من سبعة أفراد، بالإضافة إلى أمّي. وكان أخي الأكبر قد ترك المدرسة، لا تحت ضغط هذه الحاجة المادّية وحدها، بل لأنه كذلك لم يكن يطيق المدرسة والكتاب. . وقد عمل في متجر خالٍ لنا كان ذا حسّ تجاري عميق. بيد أن الراتب الذي كان أخي يتقاضاه كان أعجز من أن يفي

بالمساعدة المطلوبة التي كان أبي يحتاجها للقيام بأود الأسرة الكبيرة.

ثم طرأ على أبي ما قلّص راتبه إلى النصف، بسبب واقعة كنت أنا بطلها... فأحدثت لديّ أزمة ضميريّة جعلتني أبحث عن عمل يعوّض بمردوده الماديّ بعض الخسارة التي أصابها أبي بسببي.

ذلك أن أبي، بعد كارثة الإفلاس في تجارة الحبوب التي كان يتعاطاها، اضطرّ إلى القبول بوظيفة إمام في مسجدين من مساجد بيروت كان يؤمُّ مُصلّي العصر والمغرب في أحدهما، ومصلّي الفجر في الآخر. وكنت آنذاك طالباً في «الكلية الشرعية» في بيروت التي كان يرأسُها مفتي الجمهورية الشيخ توفيق خالد الذي كان في الوقت نفسه مشرفاً على الأوقاف الإسلامية، وهي الدائرة المسؤولة عن المساجد وموظّفيها، من أئمة ومؤذّنين وخَدَم.

وحين اعتزمت التخلّي عن زيّ الشيخ الديني الذي كنت أرتديه، بعد أن أنهيت دراستي في الكلية الشرعيّة، وخلعت الجبّة والعمة اللتين لازمتاني طوال خمسة أعوام من حياتي، غضب رئيس الكلية غضباً شديداً، فكان أن انتقم من أبي إمام المسجد الذي «لم يحسن تربية ابنه» ولم يَثْنِه عن «عمله المنكر» بخلع زيّ المشيخة، وأوعز بحسم نصف راتبه، إلى أن يرتدع ابنه عن غيّه ويعود إلى جادّة الصواب...

اشتدّت الأزمة الماديّة في أسرتنا، فكان لزاماً عليّ أن أفكّر في الإسهام بالميزانية الشهريّة...

حضرت ذات مساء جلسة عائليّة التقيت فيها بالأستاذ محيي الدين النصولي، صاحب جريدة «بيروت» الذي لم أكن أعرفه، فأبلغني أنه قرأ لي مقالة قصيرة في مجلة «الأمالي» التي كان يصدرها الدكتور عمر فرّوخ، وعرض عليّ العمل في جريدته، فلم أتردّد لحظة في القبول، بالرغم من أن دراسة الحقوق التي كنت قد بدأتها بعد نجاحي في شهادة البكالوريا (قسم الفلسفة) كانت تستغرق كل وقتي وجهدي. وبعد ذلك ببضعة أشهر اتّصل بي سعيد فريحة رئيس تحرير «الصيّاد»، عارضاً أن أشارك في تحرير مجلته. وهكذا انغمرت في العمل الصحفيّ، وفي يقيني أن الفرصة ستتاح لي لممارسة الكتابة الأدبية، ولا سيما في القصة والنقد. وعلى أن عملي في جريدة «بيروت» ثم في شقيقتها «بيروت ـ المساء» الأسبوعية كان ذا تأثير إيجابي على مسيرتي الأدبية، فإن عملي في «الصيّاد» ضيّق عليّ آفاق الأدب، لأن سعيد فريحة كان يصرُّ على التدخُّل في إنتاج كلِّ كاتب يتعاون معه في مجلّته، بحجّة أنه كان حريصاً على المحافظة على خطّها، وكان لا يحبّ القصة الفنّية القصيرة، ويحرمني من نشر ما أكتب من ألوانها، طالباً مني أن اقتصر على النقد السريع والمقال الخفيف وبريد القراء وما إلى ذلك... وكان من تأثير عملي في هذه المجلة مدة سبع سنوات أن كرهت الصحافة الأسبوعية، وأيقنت أن الصحافة، إذا لم يشرف عليها مثقّف واعٍ، تسيء إلى الأدب وتعود إليه بأوخم الأضرار.

على أن التعويض الذي كنت أتقاضاه من العمل الصحفيّ استطاع أن يخفّف من الضائقة الماليّة التي عاشتها أسرتي، وأن يخفّف من الأزمة الضميرية التي نشأت من جرّاء حرمان أبي من نصف راتبه طوال عامين أو ثلاثة، بالرغم من أن هذا العمل الصحفي كان سبباً في صرفي عن إتمام دراسة الحقوق بعد أن رسبت في الامتحان الشفهي بالسنة الأولى.

* * *

كان الأدب يستهويني منذ نعومة أظفاري، وكانت قراءة الآثار الأدبية للروائيين والقصّاصين والنقّاد والدارسين مُتعة أوثرها على جميع المُتع الأخرى. وكنت أقتني، وأنا بعد على مقعد الدروس الابتدائية، ما أستطيع من كتب ومجلّات أدبيّة، وكنت متعلّقاً، على الأخصّ، بمجلتي «الرسالة» التي كان الأستاذ أحمد حسن الزيّات يرأس تحريرها و«الثقافة» التي كان الأستاذ أحمد أمين يشرف عليها. وقد تابعت في هاتين المجلتين إنتاج أفضل الكتّاب والأدباء العرب، وأحببت أسلوب الزيّات ولغته المتينة ومقالات زكي مبارك وسيّد قطب وشوقي ضيف وكثيرين غيرهم، ممن سأتحدّث، في مجال آخر، عن تأثيرهم في تكويني الأدبي. وكان اليوم الذي يحمل إليّ فيه بائع صحفٍ هاتين المجلتين كل

أسبوع، مخصّصاً كله لقراءتهما والاستمتاع بمادّة أدبيّة شهيّة توفّرانها لكلّ قارىء. ولا شك في أن معظم الأدباء العرب المحدثين قد تربّوا على «الرسالة» و«الثقافة» مثلما تربّى الجيل السابق على «المقتطف» و«الهلال».

وفي بيروت، كنت أتابع «المكشوف» التي كان يديرها فؤاد حبيش، وأقرأ ما يكتبه فيها رئيف خوري الذي سيصبح فيما بعد إحدى الدعامات الأساسية في «الآداب»، وأحبَّ صديق ورفيق في درب الأدب الطويل. كما أن مجلة «الأديب» التي أنشأها ألبير أديب هي التي رَعَتْ خطواتي الأولى في القصة القصيرة والنقد، وفتحت صدرها لكلّ ما كنت أرسله إليها، على فجاجة بعضه. ولولا أنّ «الأديب» قد حضنت كتاباتي الأولى، لما أتممت مسيرتي الأدبية، ولولا تشجيع ألبير أديب لإنتاجي لما كانت الطريق مفتوحة لصدور «الآداب»، بالرغم من أن صاحب «الأديب» لم يكن مرتاحاً لصدور هذه المجلة الجديدة التي أحدثت منذ عددها الأول رجّة كبيرة في الحياة الأدبية العربية، وعدَّها الأستاذ ألبير، رحمه الله، منافساً خَطِراً لمجلّته...

أما «المكشوف» فهي التي نشرت أول مقال كتبته عام ١٩٣٩، وأنا لم أتجاوز الرابعة عشرة من العمر. وأذكر أني حين فتحت ذلك العدد من «المكشوف» وقرأت في الصفحة الثانية منه مقالاً بعنوان «رسالة الغفران» - دراسة وتحليل بقلم سهيل إدريس، أصبت برعشة في جسمي كله، ورأيت الصحيفة تهتزّ بين يديّ.

من يوميّاتي

باريس ١٧ آذار ١٩٥٢

تلقّيت اليوم الرسالة التي كنت أنتظرها منذ أسابيع جواباً على رسالتي إلى الصديقين منير البعلبكي وبهيج عثمان، صاحبيْ «دار العلم للملايين» في بيروت.

أفرحتني موافقتهما على ما عرضته عليهما من مشاركة في تأسيس مجلة أدبية شهرية تستقطب أدباء العروبة وتحمل رسالة الفكر القوميّ التقدّمي.

وإذن، فهل أستطيع أن استبعد القلق الذي كنت أعانيه من حيث الدعم الماليّ للمشروع؟ إن المجلة ستصدر عن دارٍ ناجحة في النشر والتوزيع، وكانت قد نشرت لي أعوام ١٩٤٧ و١٩٤٨ و١٩٤٩ مجموعاتي القصصية الأولى «أشواق» و«نيران وثلوج» و«كلهنّ نساء» التي دفعتْ نفقات أولاها وشاركت في تكاليف الأخريين. وكانت الدار نفسها قد قامت بنشر الكتاب الأول الذي ترجمته عن الفرنسية تحت عنوان «ما يجب ألاّ يجهله كلّ شاب»، فنالت مؤلفاتي الأولى رواجاً محدوداً. وحظي الكتاب المترجم، ضمن سلسلة تتناول الهموم الاجتماعية، ومنها الهمُّ الجنسيّ، إقبالاً جيّداً.

حين فرغت من قراءة رسالة الصديقين بالموافقة على فكرة المشروع، قلت في نفسي: «حسناً! لننْسَ القلق الماليّ الآن، ولنواجه القلق الأدبيّ!».

ليست لديّ أوهام في أني مقدمٌ على مشروع كبير أحتاج فيه إلى دعم وثيق من أقلام قديرة كنت أحبّها وأقرأ لها في المجلات الأدبية والصحف الأسبوعية، فكيف السبيل إلى استمالتها وإقناعها بالإسهام في إطلاق «الآداب»؟

وبدأت أتصوّر لائحة أوّلية بأسماء الأدباء العرب الذين سأطلب مساعدتهم وسأعرض عليهم أن يكونوا في «هيئة تحرير الآداب».

سيساعدني منير وبهيج في اختيار أعضاء هذه الهيئة، فلهما أصدقاء كثيرون ممن يتعاونون مع «دار العلم للملايين» في نشر مؤلفاتهم، ولهما خبرة مشهود لها في النشر والتوزيع.

لا بُدّ أن أضمِّن رسائلي إلى الأدباء العرب الخطوط العريضة لرسالة الآداب، وستكون هذه الخطوط أشبه ببرنامج انتخابيّ أقدّمه إلى الأدباء والقراء، كما يقدِّم المرشح للنيابة برنامجه لناخبيه.

أتراني سأنجح في دخول عالم الأدب، عبر «مجلس الصحافة الأدبية»، أم سيخذلني الأدباء والقراء في معركة «الآداب» القادمة؟»

* * *

لم يكن لي همٌّ، حين عُدت إلى بيروت في مطلع صيف ١٩٥٢، إلاّ الاستعداد لإصدار المجلة في مطلع ١٩٥٣.

وقد أخلت «دار العلم للملايين» غرفةً من غرف مكتبها في «شارع سوريا» بالخندق الغميق لتحلَّ فيها شريكتها «الآداب» ورئيس تحريرها الذي سيكرّس جهده للجانب التحريري، وتتولى «دار العلم» الجانب الإداريّ والمالي.

وتداول الشركاء الثلاثة في رأس المال الذي سيوضع للمجلة، فاتفقوا على أن يكون ستة آلاف ليرة لبنانية أدفع منها الثلث، ويدفع الثلثين الشريكان الآخران.

ولم يكن يعنيني أن يكون نصيبي الماديّ في الشركة أكبر أو أصغر، فالمهمّ أن تصدر المجلّة ويتحقّق الحلم، ولن أجعل «الآداب» مورد رزق لي، وإن كنت أريدها ألّا تعود علينا بالخسارة، فأضطرّ إلى «الاقتراض» مما سيردّه عليّ التدريس الجامعيّ أو التأليف والترجمة، وكنت أُعدُّ نفسي لها، ليقيني الكامل بأن «الآداب» لن تستطيع أن تقوم بالأود.

وفي صيف ذلك العام ١٩٥٢، رأيت أن أفيد من الخبرة الصحفية التي كان يتمتّع بها المشرفون على الصحيفتين اللتين عملت فيهما قبل سفري إلى باريس، فدعوت إلى الغداء في مصيف «عيناب»، الذي كانت الأسرة تقضي فيه الصيف منذ أعوام، كلًا من محيي الدين النصولي وعبدالله المشنوق وأنيس النصولي، أصحاب جريدة «بيروت»، ومحمد النقاش، أحد أصدقاء العمر القلائل الذين أحبّهم وأحترمهم ويمحضونني وداً عميقاً لا يمكن أن تشوبه شائبة، وقد كنّا زميلين في كلّ من «بيروت» و«الصياد» سنين طويلة.

كتب محمد النقاش[1] يتحدث عن ذلك اللقاء في «عيناب»، يقول:

«لما التقيت بصديقي سهيل إدريس في باريس ربيع ١٩٥١، وكان مكباً على عمله الدراسي في السوربون يجمع المصادر والوثائق لأطروحته عن القصّة العربية الحديثة ومدى تأثّرها بأدب الغرب، يسلخ من ربيع عمره ومن أيام باريس الحافلة عشر ساعات في اليوم، سألته وقد هالني هذا الجهد يبذله سهيل في الدرس والتحصيل بعد أن شقّ لنفسه في الصحافة والأدب طريقاً تحفّ به الآمال، وتلوح في آفاقه الوعود:

ـ ما عساك فاعلًا حين تعود؟

وجاء الجواب واضحاً شفافاً كنفس سهيل:

ـ لا أعرف ما الذي سأفعله على وجه التحقيق لكسب معاشي. لكن أعرف بالتأكيد أن هناك شيئاً لن أفعله، وهو أن أعود إلى الصحافة اليومية، وأن شيئاً سأفعله، وهو أن أصدر مجلة أدبية، مجلة تعنى بالأدب وحده، بأرقى ما يمكن أن تنجبه الأقلام العربية الحديثة، مجلة تحمل رسالة الأدب العربي في أعلى ما يمكن أن يصبو إليه...

وأذكر أني وافقته على الشطر الأول، وأبديت مخاوفي من الشطر الثاني، إذ كيف تكتب الحياة في بلدنا لمجلة من هذا الطراز الذي ينتويه. ورحت أعدّد المصاعب المعنوية والمادّية ـ لا سيّما المادّية ـ التي لا بدّ أن تقف حجر عثرة في وجه المشروع.

وعاد سهيل ـ الدكتور سهيل هذه المرة ـ إلى بيروت في مطلع صيف ١٩٥٢، وسألته مجدّداً عما ينوي أن يفعل، فقال: المجلّة التي حدّثتك بها.

وعاودت الكرة أحاول تثبيط همّته وثنيه عن عزمه، خاشياً عليه أن يضيع في المجلة كلّ أتعابه في أعماله الثانية من تدريس وإذاعة وتحرير. وكان الجواب:

ـ هذا موّال يدوي في رأسي، ولا مفرّ من أن أغنّيه.

وفي منتصف ذلك الصيف تغدّينا، أنا ومحيي الدين النصولي وعبدالله المشنوق وأنيس النصولي على مائدة سهيل فوق كتف من أكتاف عيناب الهادئة، ودفعنا له ثمن الغداء اللطيف، متضامنين متكافلين، معزوفةً من التثبيط، وكان قائد الجوقة الأستاذ المشنوق الذي دخل في التفاصيل واستشهد بالأرقام، ليعلن في النهاية إفلاس سهيل إدريس إذا ما أصرّ وأقدم على إصدار المجلة الجميلة البديعة العظيمة، لكن الخاسرة...

ولا أدري إذا كان سهيل قد نَدِمَ إذ أضافنا ذلك اليوم...

(١) في باب «قرأت العدد الماضي من الآداب» العدد السادس، حزيران (يونيو) من السنة الأولى ١٩٥٣.

لكنه على أيّ حال لم يغيّر فكره، وظلّ الموّال في رأسه أقوى من معزوفتنا. . .

واليوم، وبعد شهور، يطلب إليّ صديقي سهيل رئيس تحرير «الآداب» أن أروي انطباعاتي عن العدد الخامس من مجلة «الآداب». العدد الخامس. . . سامع يا محمد، يا عبدالله، يا أنيس، يا محيي الدين؟ خمس أصابع في عيني الشيطان! . .

هل يربح سهيل؟ هل يخسر؟ هل يرسمل؟ لا أعرف! لكن الذي لا شك فيه أنه مثل شيخ همنغواي قد ضرب في البحر واندفع في عرضه إلى أبعد ما يستطيع، وصاد سمكة جميلة ضخمة، ومن حسن الحظّ أنه لم يذهب وحيداً، ولم يذهب معه غلام، بل ذهب معه صيادان مثله هما الصديقان منير البعلبكي وبهيج عثمان. وقد استطاعوا جميعاً أن يردّوا عن السمكة أذى الأقراش حتى الآن، وليس ما يمنع أن يردّوا هذا الأذى في بقية الطريق.

إن الأصدقاء الثلاثة الذين جمعتهم في الماضي أكبر من صلة يناضلون اليوم في قارب واحد. ولسنا نملك، بعد أن رأينا صيدهم، إلاّ أن نعترف بأننا كنّا على خطأ وأنهم كانوا على صواب».

* * *

فور عودتي من باريس إلى بيروت، في مطلع ذلك الصيف، كتبت إلى زهاء ثلاثين كاتباً عربياً، فيهم الشاعر والباحث والروائي والقصّاص، أحدّثهم عن مشروع «الآداب»، وأنقل إليهم الخطوط الكبرى من رسالتها الأدبية، وأطلب منهم الانضمام إلى «هيئة التحرير». وقد أعانني في الاتصال ببعض هؤلاء الأدباء زميلاي في المجلة، البعلبكي وعثمان، وصديقي في مصر، أنور المعداوي، الذي سأتحدّث عنه طويلاً في مجال آخر، والذي كتب يقول تعليقاً على رسالتي إليه حول مشروع المجلة:

«نظرت إلى «الآداب» في ضوء كلماتك، فراعني هذا البرنامج الضخم الذي أعددته وتلك الأهداف المثلى التي تسعى إلى تحقيقها في ثقة واطمئنان. إنني أهنئك منذ اليوم على هذه الروح الوثّابة التي تتطلّع إلى آفاق كانت وماتزال أمل الخاطر وحديث الوجدان! ولك أن تثق كلّ الثقة من أنني سأكون إلى جانبك دائماً بقلبي وقلمي حتى تتحقّق تلك الأمنية الغالية، أمنية البعث الفنّي لأدبنا الذي مات. . . صدقني، لقد كدت أن أنفض يدي من هذا الأدب حين رأيته يحتضر على أيدي الفارغين وبين سطور المجلات الهزيلة. . وأخيراً جاءت رسالتك وكأننا على ميعاد. . . جاءت تحمل نفس الشروط والأهداف التي آليت على نفسي أن تكون هي الثمن الوحيد الذي أتقاضاه لأعود إلى القلم. . . إن موقفي من عرضك هو موقف الترحيب بدعوة مخلصة من صديق أثق بذوقه الأدبيّ وأطمئنّ إلى وعده الصادق، وأؤمن بكفاحه في سبيل المثل العليا الفكريّة» (من رسالة بتاريخ ١٠ تشرين الأول (أكتوبر) أرفق بها مقالة للنشر في «الآداب»، بعنوان «المرأة في حياة شاعر» وهو علي محمود طه).

وتلقيت من الدكتور عبدالله عبدالدائم، الذي كان أحد أصدقائي الخلّص ورفاقي في باريس، رسالة بعث بها من دمشق حيث كان يدرّس في معهد العلمين العالي بالجامعة السورية، جاء فيها (بتاريخ ١٣ تشرين الأول ١٩٥٢):

«أخذت رسالتك في وقت كنت منصرفاً فيه إلى قراءة كتاب Le Confort intellectuel من تأليف Marcel Aymé (وأنت تقدر قلمه كما أقدره) وكنت امتّع الفكر باستجلاء كلمات قويّة يتحدّث فيها الكاتب عن أثر الأسلوب في إثارة القلق الاجتماعي، وعما يسيل من القلم من قطرات تسيل منها دماء على حد تعبيرنا نحن العرب. إنه يرى، وحقّ ما يرى، أن الخطر الحقيقي الذي هدّد الطبقة البورجوازية مثلاً لم يصدر عن ماركس بقدر ما صدر عن أمثال «بودلير» و «دولاكروا». فماركس وحده لم يكن ليقوى على إقناع الطبقة البورجوازية بالانتحار، لأن المنطق العقلي وحده لم يكن في يوم من الأيام قادراً على أن يجرف عاطفة، ولأن الحجّة يسهل قرعها بحجّة مقابلة. أما الصورة الأدبية العنيفة المترعة بالإشعاع، والبيت من القصيد يطفح بالظلّ وباللحن المضطرب والرنين الفذّ؛ أما السرّ الذي ينشره لفظ جليل أو يُشتمّ وراء أسلوب ناطق، فكل تلك قوى حقيقية تعمل في النفس عمل الخمر، وتدخل في الجسد نفسه عادات من

التفكير والشعور لم تكن لتدخله عن طريق العقل والعقل وحده.

«كنت أقرأ هذا ورأى فيه توكيداً لفكرة طالما آمنت بها، تحدّثنا عنها معاً في أحد اجتماعاتنا في غرفتك الصغيرة بباريس، أعني بهذه الفكرة الإيمان بما سمّيته الأدب الفعّال، وبأنّ كلّ نهضة اجتماعيّة قوميّة لا بدّ أن يسبقها مهادٌ من الأدب يفسح أمامها الطريق، وأن قصّة كقصة «الحكيم» لـ John Knitell مثلاً (أو «كالرغيف» لتوفيق يوسف عواد كما ذكرت لي) تفعل في جمهورنا العربي ما لا تفعله ألوف المحاضرات. إن الانقلاب الاجتماعي القوميّ الألماني لم يحدث قبل أن يصدح به كلّ نغم في الأدب الألماني. وإن انقلابنا المنتظر لن يكون قبل أن يرهص به الشعر والفن والأدب. إن الفنّان، بحكم حساسيّته المرهفة، أسبق إلى إدراك الاتجاهات الروحية التي سيتمخّض عنها مجتمع ما، فإذا لم تظهر بوادر هذه الاتجاهات في ما ينتج، كان ذلك دليلاً قاطعاً على أنّ هذه الاتجاهات ماتزال غامضة سطحيّة، وأن جذورها في المجتمع غير راسخة بعد».

وأنهى عبدالدائم رسالته بقوله: «آمل أن يكون شأن مجلّتك ومجلّتنا شأن تلك المجلات الألمانية التي احتضنت وربّت عدداً كبيراً من الأدباء الشباب، والتي نجد صورة جميلة عنها في كتاب زفايغ Zweig الذي عنوانه «عالم الأمس» Le Monde d'hier. ولا أشكّ في أن الرسالة المثلى التي رسمتَها للمجلة بالغةٌ غايتها ما دمت تغذّيها بإيمان برسالة الفكر غزير عندك، وما دمت قادراً على التصوّف في سبيل مثل هذه الرسالة».

وجواباً على رسالتي، كتب الأستاذ محمود المسعدي الذي كنت قد عرفته في باريس، يقول في رسالة بعث بها إليّ وكان يدرّس في معهدي الدراسات العليا في باريس وتونس:

«لست أعلم عناية أرهق ولا إصابة اتّجاه أشقّ من العناية بالفكر ـ لأنه مغامرات «صوفيّة» كلّه ـ ومن الاتجاه في شعاب الأدب ـ لأنّ جوهره خلق مستمرّ لا يعرف له السالك وجهاً قبل خلقه. ويقيني أنّك لم تضطلع بذلك كلّه إلّا في علم بثقل مؤونته وأهوال مخاوفه وكثرة مزالقه، مفضّلاً الاجتهاد و «الالتزام» على دعة الكسب وطمأنينة الربح. فالأدب ـ كما علمت ـ من دم الأديب ولحمة يُقدّ، ومن جوهر كيانه يُعتصر، وهو نزيف الروح تتساقط خلجات حيّة حتى تنفد الروح وتفنى الحياة وترتد الخلجات إلى سكون الأبد. وليس في هذا ما ينتسب إلى الكسب أو الربح في شيء؛ وليس مرادي الكسب أو الربح المادّي المتعارف عليه عند هواة الحطام من الدنيا، وإنما أعني الكسب والروح الوجودي بما فيه من ارتياح حسّي ورضى عاطفي وسعادة لفظيّة وطمأنينة عدميّة. فمن طلب ذلك، فليتبوّأ مقعده من «الجنّة» ـ جنّة السذّج الوادعين، وليترك لغيره من الأدباء مجد «المغامرات الصوفيّة» الدامية، وفخر السعي بقلبه وعقله وكامل وجدانه وكيانه إلى صميم نار التجربة لمعنى «الإنسانيّة» (١٩ تشرين الأول ١٩٥٢).

وكنت كتبت إلى صديقين تربطني بهما علاقة أدبية وثيقة، هما توفيق يوسف عواد وخليل تقي الدين اللذين درست أعمالهما الروائية والقصصية في رسالة الدكتوراه، أدعوهما للإسهام في العدد الأول من «الآداب» وأسألهما أن ينضمّا إلى هيئة التحرير، فتلقيّت موافقتهما ضمن رسالتين خاصّتين كانت الأولى قطعة أدبية رائعة قال فيها توفيق يوسف عواد، وكان قائماً بأعمال المفوضية اللبنانية في طهران:

تلقيت كتابك المتوّج بـ «دار العلم للملايين» والموقع بـ «الدكتور سهيل إدريس»، ولك أن تقدّر احترامي للتاج، وودّي وإخلاصي للتوقيع. أما ما بينهما من آمالٍ معقودة على «الآداب»، فشيء تعلـق بنفسي منه أشياء تطفو وتغور، ربما اختفت دهراً، فخلتها زالت واضمحّلت، ثم إذا هي تعود فجأة وتُتلع أعناقها، ليس لها سمتٌ ولا ميعاد. قد تطالعني وأنا آكل أو أشرب، فأغصّ باللقمة والماء القراح، وقد تتراءى لي في الحلم فتقضُّ عليَّ مضجعي. ولعلّ أشدّ ما يكون وقعها عليّ إذ أكون سائراً في طريقي ـ كعهدي بك في بيروت بالأمس ـ فتبغتني في منعطف، وتتناولني بيدين جبّارتين، على هزالهما، وتخبطني بالحيط خبطاً وتصيح محملقة بي: «أنا هنا، يا خائن، فأين أنت؟».

«عجيب أمري مع هذه المخلوقة العجيبة! ولو سألتني أن أسمّيها أو أصفها لك لما استطعت. شيءٌ ـ قلت لك ـ أو أشياء تتجسّد حيناً في كتاب جديد يعترضني في واجهة، فأقف

إزاءه مبهوتاً، أدفع أنفي في الزّجاج وأودُّ لو أقتحمه لأشمّ رائحة الحبر بملء رئتيّ وأقضم الحروف بأسناني. وتتجسّد حيناً في ورقة خريف تتهاوى على رأسي في نزهة، أو في نجمة شاحبة تطلّ في أفق السماء. وبينما هي تخرج من أسمال فقير يزحف على الحضيض تارةً، إذا هي تارة أخرى تتململ في «الفراك» الذي أتزمّل به في بعض أوقاتي؛ حتى لقد ضاقت بي وضقت بها ذات لوم، وأنا أنحني أمام ملك من ملوك الدنيا، فوقفت دوني ودونه حيّة تفحّ مايزال لفح سمّها في وجهي».

ويمضي عوّاد في رسالته قائلاً:

«تلك هي الآمال المعقودة على «الآداب»، أو تلك هي رسالة الكاتب، أو ذلك هو مثل الفنّان الأعلى، هكذا يسمّيها الناس، وأنت منهم، وبهذه الألقاب يدلّون عليها. أما أنا فعذرك إذا لم أوفّق منذ البداية إلى هذه الألفاظ والنعوت، وعذرك من بعد، إذا صارحتك بأنني أكره الأخذ بها... تُرى، أهي في الأصل أقصر من أن تطال ما أريد، أم هي الكلمة تلوكها الألسن وتتداولها الأقلام، فتفقد طعمها، فهي على الاستعمال بغيّ؟

«كلّ ما أعرفه، يا أخي، أنني طلّقت الكتابة منذ زمان، وأنني منذ أن طلّقتها، وكأنني سلخت مني شيئاً كان في وقت من الأوقات كلّ شيء. إذا قلت اللّذة قصّرت، وإذا قلت المجد جدّفت، وإذا قلت الهناءة كلّها لم أقل شيئاً، لأنه كان أعمق من اللّذة كلّها، وأبعد من المجد كلّه، وأبقى من الهناءة. وأنا أذكر ذلك جيّداً.

«بل أنا أعرف ذلك جيّداً، فما بالي أداور وأروغ؟ كلّ الظنّ أنني أتلمّس الأعذار بل الأستار لخيانةٍ ارتكبتُها وما أزال أرتكبها كلّ يوم وكلّ ساعة، دونها خيانة الخليل لخليلته، والجنديّ لوطنه، والمؤمن المتعبّد لربّه وخالقه. كيف لا وهي خيانة النفس؟

وأنهى صاحب «الرغيف» رسالته بقوله:

«أجل! خائنٌ نفسي أنا! اضطررتني، يا أخي، إلى قولها بما سقت إليّ، وإلى أمثالي، من تعنيف، وما أزجيته من استثارة للعودة أو بالحريّ التوبة. أفأنت قادرٌ على حملي إليها؟ أتكون «الآداب» خليقة بأن تردّني إلى ضالّتي المنشودة أو تردّها إليّ، فأطوقها من جديد بذراعي وأجعل ذراعيها طوقاً في عنقي إلى الأبد؟ أم تكون قصاراك أنك ألقيت في المياه الراكدة حصاةً وحرّكت في طمأنينتي توبةً كاذبة تنقضي بكلمةٍ حلاوتها من الشفاه وقبلة لا حلاوة لها، وبعدهما أعود إلى صحراء الحرمان وجهنّم الخيانة؟» (طهران ٣٠ تشرين الأول ١٩٥٢).

أما خليل تقي الدين، فقد بعث إلى «الآداب» من ستوكهلم، وكان وزيراً مفوضاً للبنان في الاتحاد السوفياتي والبلاد السكندينافية، فصلاً من أدب اليوميات حمله العدد الأول من المجلة تحت عنوان «تأملات في صقيع موسكو».

وأما القصّاص السوري فؤاد الشايب، صاحب «تاريخ جُرح»، فكنت قد كتبت إليه، وهو في منصبه كمدير عام للدعاية والنشر في سوريا، رسالتين أحثّه فيهما إلى العودة إلى ميدان الأدب الرفيع بعد أن هجره فترة طويلة، فأجابني برسالة ضافية، مذهلة في جمالها وفي ما انطوت عليه من شجون وهموم قومية، أقتطف منها هذه المقاطع:

«كانت رسالتك الأولى دعوة مغرية، أعطتني من حماستها وشوقها شيئاً كثيراً. وأشهد أنني منذ أعوام لم أقع على مثل هذا الصدق والقوّة والعزم في رسائل الإخوان والأصدقاء. فقد انطفأت الشعلة الأدبية في بلاد الناطقين بالعربية، وغدت التوافه والتوابل بضاعة الكتّاب والناشرين، فانجرفت في التيّار تلك الأدمغة الكبيرة نفسها وشوهدت، جماجم فارغة، تطفو في الزبد والغثاء. فأين عناصر الدم والفولاذ في كيان هذا الأدب المصاب بكساح الأطفال؟

«ولقد رأى المقعدون أمثالي في ما يرون، حجة لانعزالهم وانكماشهم، فحسبوا في عزلتهم التافهة أنهم قد نجوا من التيّار، ومثلهم مثل من هرب من الدبّ، فوقع في الجبّ، وأيّ جبّ!

«أما رسالتك الثانية فكانت بقصرها وخطوطها البارقة، ولهجتها المعنّفة، كدفقة من رشّاش تلطمني بها يدٌ قويّة. وبالواقع أنني ما زلت أحلم... منذ تلوت رسالتك الأولى، فما كدت أستيقظ وأمسح رشاش الماء عن وجهي، حتى بدأ جبيني يتفصّد عرقاً بارداً فيه رائحة الخجل منك ومن نفسي.

«أنا آسف يا أخي إذ أنام على رسالتيك، وفيهما من السياط

والإبر ما لا ينام على مثله إلاّ كلّ فاقد الحسّ مخبول. وهل أرضى لنفسي من أن أعترف بعجزها؟ بل إنني لألذّ هذه الاعترافات أحياناً، كما يلذّ اليائس لحناً حزيناً يأتيه من بعيد، فإذا جاء في صوت يهزّ كياني وينفخ في طموحي ويقول لي: أنت... ! شعرت بهذه «الأنا» تتلوّى كبعض الحشرات الصغيرة، يصيبها الدفء وتغريها أجنحة الفراشات السابحة في النور».

وبعد أن يتحدّث فؤاد الشايب عن «المنصب الرفيع» الذي كنت قد اتهمته، في رسالتي الثانية إليه، بالغرق فيه، ويعترف بأن هذا المنصب الذي يتولاّه منذ خمسة أعوام «كان إجهازاً على ما تبقّى من رسيس الشعلة المنطفئة» ارتدّ للحديث عن الهمّ القومي بلهجة تنبض بالصدق والإخلاص، وتعمّق لديّ شخصياً حسّ المسؤولية التي أخذتها على نفسي بأن أجعل من «الآداب» منبراً للتعبير عن الالتزام القومي والدفاع عن القضايا المصيرية في الوطن العربي.

وأشار الشايب في رسالته إلى البناء الذي كانت البلاد العربية تحاول إقامته بعد عهود الاستعمار والانتداب، وكان مما قاله:

«وانتشرت بلادي في أربعة الآفاق، تنشىء وتبني وتنطلق (...) وبينما هي تبني، وبينما يغنّي كلّ حجرٍ في البناء أغنية الحرية والسعادة، وجدت بلادي نفسها أمام خطر جديد. فلا بدّ لها أن تبني، ولا بدّ أن تحمي ما تبني. فاضطربت سعادتها والتوت حرّيتها، وها هو الخطر يقرع أسوارها وهي في المقدمة وخطّ النار، فيجب أن تحيط كلّ حجرٍ بسور، وتحمي كل شبر من أرضها بدرع، وإلاّ فلمن يعمل هؤلاء البنّاؤون، ولمن يرفعون عمد النهضة؟ ألا ويلنا من البرابرة الجدد! لقد رمانا الاستعمار وتجّار السلاح بالصهيونية، وغرسوها شوكة في جنبنا، لأن حريتنا المشرقة توشك أن تهدّد حياة الاستعمار برفع راية السلام بين المتخاصمين (...).

«أخي سهيل. قد يكون الأدب هوايتي وهواي... وهبتي، ولكن من أنا من الأنس لأنسى الليالي التي روّعت قلبي الصغير ببريق التفجير، وهدير التخريب؟ من أنا لأنسى مشهد الحمير تحمل ذات صباح، إلى ساحة المدينة، نخبةً من مجاهدي بلادي، فيُرمون على الأرض أشلاء ممزّقة دامية، ليعتبر بها كلّ من تحدّثه نفسه بثورة أو تمرّد؟ ثم وثم من أنا لأنسى صباحاً أغارت فيه طائرات البرابرة الجدد على المدينة، وراحت ترمي قذائفها، فأرى جدار جاري يتهدّم، ويبدو لي من فجوته سرير جارتي الصبيّة وقد مزّقتها الشظايا في بياض أغطيتها، وما كادت تستيقظ...

«من أنا لأنسى الليالي السود ورائي... والليالي السود أمامي؟ وهل أرى في يقظتي ومنامي سوى هؤلاء الأقزام من بابل الجديدة يبنون حصوناً، ويضعون سلاحاً، ولا ينفكّون يذهبون ويجيئون في دوار من حماسة جنون، وشهوة شيطان. عيونهم الحمر على حدودي، وأرضي وعاصمتي، وبيتي وأولادي، وأوراقي ومذكراتي، وصور ذكرياتي، وأرواح آبائي وأجدادي، وكلّ من أحبّ في هذه الدنيا!

«من أنا لأنكر، في وجه بائع الحليب من فلسطين يمرّ أمام بيتي كلّ صباح، شبح مستقبلي ومستقبل وطني؟! يمرّ بائع الحليب من فلسطين أمام بيتي ليبيعني ما فاض عن حاجته من موادّ الإغاثة. وقد كان موظّفاً مثلي في فلسطين، وكان له مستقبل في إحدى مؤسسات بلاده. إنه يبيعني الحليب ليشتري خبزاً لثلاثة أطفال تركهم منذ يومين تحت الخيام المنهارة، بلا خبز ولا أمل. فكم هي المسافة بالأعوام ـ قل لي ـ بين مصير أولادي ومصير أولاده؟».

ويمضي فؤاد الشايب في تساؤلاته المعذّبة المعذِّبة:

«ألم تكن الغسّالة التي تأتيني كلّ أسبوع لتنظّف ثيابي، ربّة بيت محترم في يافا قبل أعوام؟ إن ابنتها يلتهمها السلّ في أحد المصحّات وما كادت تبلغ الخامسة عشرة من سنيّها!... وابنتي أنا ـ إقبال ـ إن لها من العمر عشرة أعوام. فهل تغدو حبيسة أحد المصحّات بعد خمسة أعوام؟ في أحضان مَنْ وفي أيّ جهنّم من بلاد الله!

«هل تأتيني أنت لاجئاً، ذات يوم، تحمل أمتعتك على ظهرك، ولا تعرف أين تغمد قلمك: أفي نحرك فتخلص من الحياة، أم في أيّ عمل حقير تبقي به على حياتك الطويلة التافهة؟

«هل تأتيني أنت. . . أم أنني أنا الذي أصلك قبل، مشياً على الأقدام من دمشق إلى بيروت، وقد دفنت أحد أولادي على قارعة الطريق، ولا أعلم في أي منصعة أؤوي البنين وأمّ البنين! فهل في أزقّة بيروت وأرصفتها مكان بعد للاجئين جدد؟ وماذا أنت فاعلٌ بأحمالي وأوجاعي وجراحي. . . وهؤلاء الذين علقوا بكبدي كأختام من رصاص؟

«ألا تفضّل على هذا المصير، أن تموت في معركة، وتقتل أولادك من قبل، إذا لم يكونوا صالحين وقوداً للحرب المقدّسة؟

«أيها الأخ الكريم! قد أكون مريضاً ـ كما قد ترى ـ والحقّ أنني مريض، ولا أستطيع أن أبرأ من هذه اللوثة التي رماني بها شبوب النار حولي وبأذيالي، بينما كنت أظنّ أنني في أمن وسلام!

«أوّاه! هاتِ لي الأمن والسلامة، والفراغ، أعطك ما شئت من الأدب وفنونه. أو لم يكن ازدهار الأدب عبر التاريخ، في أجوء الطمأنينة والرخاء؟ أو لم تكن حماية الدول والملوك والعظماء، للأدباء ورجال الفنّ، نوعاً من سرادق الطمأنينة تُضرب أوتادُه حول حياتهم ليستطيعوا أن ينقطعوا لأدبهم وفنّهم؟

«بلى! إن ثمة عبقريات تغذّت بالنار والغبار. ولكن ليس في الأتون يُصبّ الحبر على الورق، ولم يكن للكتّاب بدّ من الارتفاع إلى قمّة الرابية حيث الظلّ والهدوء، بعيداً عن النار، ولو لأمد قصير. أي لا بدّ من الابتعاد عن الحدث مسافة زمنية ومكانيّة، تتيح لنا النظر إليه والإحاطة بحقيقته. أما الحدث نفسُه، في فورة تفاعله، فهو يشغل ويحجب، ولا يمكن تعريفه في فورتّه. وإن يستطع المؤرّخون والكتّاب السياسيون أن يماشوا الأحداث ويكاتبوها في اصطراعها، فإن ما ينتجونه ليس بالأدب، مهما بالغنا في إكرامهم. والأديب لا يأتي حدثاً بأدبه إلّا على بُعْدٍ منه في الزمان والمكان، لذلك عندما يؤرّخ الأديب يصنع أدباً كبيراً. وإن حديث هذا ليطول!

«أفترى؟ ألْقِ الآن نظرة عامّة على هذه الرسالة، تَرَ في كلّ ما ذكرتِ لك عن حياتي، وحياة بلادي، وحياة الأدب حجّة مبرّرة لهزيمتي، وقعودي، وانطفاء طموحي الأدبي. هل ترى غير ذلك. وهل تقبل بها حجّة، وهل أقبل بها نفسي؟».

وفي نهاية الرسالة، يجيب الشايب على دعوتي له إلى العودة لكتابة القصّة بقوله:

«أما القصّة، فلا أقربها. إنّها حرمٌ لن أدخله إلّا وحدي، ومن حملتهم على كتفي معي، لأعيش معهم منقطعاً. وعليّ أن أجالسهم في مطعمي ومشربي ومهجعي، بعيداً عن كلّ دخيل من هواجسي، ومحيطي، حتى تأنس بي أرواحهم، ويدنيني إخلاصي لهم من حقائقهم، حتى ولو كان مثل دُنوّ الخصيان من حرم السلطان. وفيما عدا ذلك لا أستطيع إلّا أن أكون مزوّراً، وقاصّاً تاجراً. فهات لي الفراغ، وامنحني متعة الانقطاع والإخلاص».

نقلت هذه المقاطع الطويلة من رسالة فؤاد الشايب لأنها تعبّر عن مأساة كل نفسٍ من نفوس الأدباء الواعين حقيقتهم وحقيقة بلادهم المنافحة من أجل الحرّية. وإذ يعيد أحدنا اليوم قراءة هذه الرسالة التي غاب كاتبها منذ سنوات، يجدها مُرهصة بكل ما يعيشه المواطن العربي عامّة، والمثقف الواعي خاصة، من تمزُّق الروح والوجدان.

* * *

أليس ذلك التمزُّق هو الذي ألهب الوعي الذي خلقته في نفسي هزيمة العرب في فلسطين عام ٤٨؟

في تلك الفترة، كان وعيي يعمق بضياع الإنسان العربي بين زيف الأنظمة والحكّام وتخلّف المجتمع الذي يعيش فيه. ويروح القلق يمزّق نفسي، وتروح أسئلة الاستفهام تنهال عليّ: ما شأني في هذا المجتمع؟ أيّ دورٍ يمكن أن أنهض به فيه؟ كيف لي أن أشارك في معاونة هذا الإنسان العربي ليتحرّر من ضياعه، ويعرف طريقه؟ أليس للمثّقف العربي من مهمّة في ذلك الواقع الفاجع؟

وإذن، فإن هزيمة فلسطين هي السوط الذي لسع ضمائرنا، وهي التي دفعتني إلى التمرّد على واقعي، فعزمت على أن أخرج من هذا الواقع، وأن أثور على المجتمع العربي، وأن أبتعد عنه، لا فراراً ولا غيبوبة، بل لمحاولة

اكتساب مزيد من العلم والمعرفة والتجربة يمكّنني من القيام بدور ثقافي في خدمة الوطن العربيّ الذي كان رازحاً تحت أثقال تلك الهزيمة الكبرى التي لم يعرف تاريخنا ما هو في مثل فظاعتها وإذلالها.

واستقلت من عملي في الصحافة في بيروت، وتدبّرت منحتين دراسيّتين أولاهما من وزارة التربية بدعم من واصف بارودي، مدير التربية آنذاك، والأخرى من جمعية المقاصد الإسلامية بدعم من أنيس النصولي الذي كان رئيساً للجنة المدارس فيها، وسافرت إلى باريس. وطوال ثلاثة أعوام (١٩٤٩ - ١٩٥٢) قضيتها في العاصمة الفرنسية، عشت الأدب والثقافة والفكر، ولكني عشت الحياة كذلك، وسيكون لذلك حديث آخر.

كنت أقضي أياماً بطولها في مكتبة السوربون. وقد قرأت من الكتب الفرنسية في ثلاث سنوات ما لا أحسب أن شرقياً قد استطاع أن يقرأ في هذه الفترة. وقرأت كثيراً من الروايات والقصص العربية التي كانت موضوع رسالة الدكتوراه «القصة العربية الحديثة والتأثير الأجنبيّ عليها من ١٩٠٠ إلى ١٩٥٠».

ولا شك في أن نظرية «الالتزام» التي كانت سائدة في تلك الفترة، في الآداب العالمية كلّها، قد تجاوبت أعمق التجاوب مع التوجّه الفكري الذي كان يقودني بدافع من خدمة الثقافة العربية المعاصرة.

وكان تأثير هذه النظرية واضحاً في الخطّة التي وضعتها لـ «الآداب» وتحدّثت عنها رسائلي إلى الأدباء والمفكرين العرب الذين كتبت إليهم للإسهام في تحرير المجلة. وكانت تلك الخطّة تقوم على الأسس الكبرى التالية:

تؤمن المجلة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة: هي غاية الأدب الفعّال الذي يتصادى ويتعاطى مع المجتمع، إذ يؤثر فيه بقدر ما يتأثر به. والوضع الحالي للبلاد العربية يفرض على كل وطني أن يجنّد جهوده للعمل، في ميدانه الخاص، من أجل تحرير البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري. ولكي يكون الأدب صادقاً، فينبغي له ألا يكون بمعزل عن المجتمع الذي يعيش فيه.

وهدف المجلة الرئيسي أن تكون ميداناً لفئة أهل القلم الواعين الذين يعيشون تجربة عصرهم، ويعدّون شاهداً على هذا العصر: ففيما هم يعكسون حاجات المجتمع العربي، ويعبّرون عن شواغله، يشقون الطريق أمام المصلحين، لمعالجة الأوضاع بجميع الوسائل المجدية. وعلى هذا، فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجعه، هو أدب «الالتزام» الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه.

والمجلة، إذ تدعو إلى هذا الأدب الفعّال، تحمل رسالة قومية مثلى. فتلك الفئة الواعية من الأدباء الذينن يستوحون أدبهم من مجتمعهم يستطيعون على الأيام أن يخلقوا جيلاً واعياً من القراء يتحسسون بدورهم واقع مجتمعهم، ويكوّنون نواة الوطنيين الصالحين. وهكذا تشارك المجلة، بواسطة كتّابها وقرائها، في العمل القومي العظيم، الذي هو الواجب الأكبر على كل وطني.

على أن مفهوم هذا الأدب القومي سيكون من السعة والشمول حتى ليتصل اتصالاً مباشراً بالأدب الإنساني العام، ما دام يعمل على رد الاعتبار الإنساني لكل وطني، وعلى الدعوة إلى توفير العدالة الاجتماعية له، وتحريره من العبوديات المادية والفكرية، وهذه غاية الإنسانية البعيدة. وهكذا تُسهم المجلة في خلق الأدب الإنساني الذي يتسع ويتناول القضية الحضارية كاملة، وهذا الأدب الإنساني هو المرحلة الأخيرة التي تنشدها الآداب العالمية في تطورها.

وفي المنهج العام للمجلة أن تعمل على إخراج كثير من الأقلام المبدعة التي تؤثر الصمت والاختفاء على الظهور في نشرات هزيلة لا تعطي فكرة جيدة عن الأدب العربي الحديث. والمجلة إذ تُخرج هذه الأقلام من عزلتها، تتيح لأصحابها أن يستعيدوا ثقتهم بأنفسهم، فيحاولوا الإبداع ويُغنوا الأدب العربي بنتاج جديد.

وفي هذا النطاق كذلك، ستعمل المجلة على إبراز حيوية الأدب العربي الحديث وخصبه وغناه، إذ ستشجع الألوان المحلية والطابع الخاص لكل أدب. وستضمّ صفحاتها نتاج أقلام تعتقد أنها تعبّر بصدق وإخلاص عن

خصائص الأدب في بلادها.

ومن أهداف المجلة أن تثير من القضايا الفكرية ما يُحيي الحركة الأدبية الهامدة في البلاد العربية ويفسح المجال واسعاً للمناقشات والمطارحات والمعارك القلمية. ولا بد من أن يكون لهذه الحركة أثر بعيد في الإقبال على الكتابة والقراءة كلتيهما. وهذا النشاط جميعه جدير به أن يعطي الأجنبي فكرة صحيحة عن الأدب العربي الحديث ومشاركته في الحركة الأدبية العالمية. والواقع أن النتاج العربي المعاصر يكاد يكون مجهولاً في الأوساط الأجنبية، ومردّ ذلك قبل كل شيء إلى فقدان مجلة أدبية راقية تستعرض النشاط الفكري في البلاد العربية وتفسح المجال للأقلام القويه.

وكما ستحاول «الآداب» أن تعطي الأوساط الأدبية الأجنبية صورة صادقة عن نشاط العرب الفكري، فهي ستهتم اهتماماً شديداً بالآداب الأجنبية، فتعطي القارىء العربي صورة واضحة عن أحدث النتاج الغربي، عرضاً ودرساً ونقداً، وبذلك توفّر لقارئها ثقافة عامة مديدة الآفاق، ثم إنها ستتيح للأدباء والمفكرين العرب أن يتفاعل نتاجهم بالنتاج الغربي، فيكتسب قوة وعمقاً، فيما هو يحتفظ بطابعه وخصائصه الذاتية.

وستعنى المجلة عناية خاصة بالنقد الأدبي وبالقصة، فتحاول في الباب الأول أن تقوّم الآثار الأدبية، القديم منها والجديد، تقويماً موضوعياً مجرداً يضع كل كتاب في موضعه الصحيح، دون ما اعتبار لأحكام سابقة لم تُملها غالباً إلا رغبة متغرّضة في التقريظ أو في التجريح. وسوف تشجع في هذا الباب أيضاً جميع ألوان النقد الذاتي. أما في باب القصة فستفسح المجال واسعاً للجيل الجديد من أدباء الشباب الذين يستلهمون واقع مجتمعهم ويصوّرون عصرهم خير تصوير.

بهذا كله، سيتاح «للآداب» أن تكون مرجعاً مهماً من مراجع الأدب العربي الحديث يستشيره كل من رغب في الاطلاع على النشاط الفكري العربي، ولا سيما المستشرقون الذين لا تنقطع شكواهم من فقدان المراجع التي تمكّنهم من دراسة الأدب العربي المعاصر. وسوف تنشر المجلة في كل عدد من أعدادها دراسات واسعة عن الاتجاهات الحديثة في أدب الكتّاب العرب، في جميع ألوان نتاجهم، وستعهد بهذه الدراسات إلى متخصصين ينتمون إلى مختلف البلاد العربية».

* * *

هذه الخطّة، بأسسها الكبرى، تضمّنتها رسائلي إلى جميع الأدباء والمفكرين الذين كتبت لهم، أصدقاء شخصيين كانوا أم أصدقاء شريكيّ في دار العلم للملايين. وكان الذين وافقوا على الانضمام إلى هيئة تحرير «الآداب» اثنين وعشرين فيهم المفكر والشاعر والناقد والقصاص وهم (حسب الأحرف الهجائية):

أحمد سليمان الأحمد، علي أدهم، ذو النون أيّوب، منير البعلبكي، خليل تقي الدين، شكيب الجابري، جورج حنا، شاكر خصباك، رئيف خوري، عبدالعزيز الدوري، قسطنطين زريق، أحمد زكي، فؤاد الشايب، عبدالله عبدالدائم، مارون عبود، عبدالله العلايلي، توفيق يوسف عواد، نبيه أمن فارس، شكري فيصل، نزار قباني، صباح محيي الدين، أنور المعداوي.

كانت الغاية من «تنصيب» هيئة التحرير هذه إبراز توجّه «الآداب» توجّهاً قومياً عربياً يرفض التمييز الدينيّ والتمييز الإقليميّ. ولكن السؤال الذي ناقشناه آنذاك، كان: كيف يستطيع هؤلاء الأدباء جميعاً، في مختلف أقطارهم العربية، أن يشاركوا «فعلياً» في الإشراف على المجلة كما توحي عبارة «هيئة التحرير»؟

الواقع أني كنت أقدّر الصعوبة الكبيرة في تحقيق هذه المشاركة، إن لم تكن الاستحالة، ولكني كنت أعتزم الكتابة إلى جميع أعضاء «هيئة التحرير» أستشيرهم في كلّ ما تتطلّبه المجلّة من تطوير، وأسألهم رأيهم في ما ينشر في أعدادها تباعاً. غير أن تجربة السنة الأولى لم تكن مشجّعة، فقد شغلني إعداد المجلة وقراءة المادّة التي كانت تنهال عليّ، وتخصيص قسم من وقتي للتدريس في الجامعة اللبنانية وفي كلية المقاصد الإسلامية، وشروعي في كتابة الرواية والقصّة

والترجمة ـ كلّ ذلك جعلني أستأذن أعضاء «هيئة التحرير» في صرف النظر عنها. وهكذا اختفت «لافتة» «هيئة التحرير» في مطلع السنة الثانية من «الآداب».

بيد أن جميع هؤلاء الكتّاب والأدباء ظلّوا ـ ما داموا على قيد الحياة ـ أوفياء للمجلة التي «استعانت» بهم لتحقّق انطلاقها وانتشارها، بعكس كثيرين من الذين «استعانوا» بها ليحقّقوا انطلاقهم وانتشارهم، فجازَوْها بالعقوق!

* * *

من يوميّاتي

عيناب ٢٧ أيلول ١٩٥٢

«منذ أيام، وأنا في فرحة غامرة. إن «المادّة» التي بين يديّ تغطّي، في تقديري، أكثر من ثلاثة أعداد من المجلّة. وأنا أنتظر بعدُ كثيراً من الدراسات والقصائد والقصص التي وعدني الأدباء العرب بموافاتي بها للعدد الأوّل. والحقّ أنني الآن في «ربكة الاختيار» كما يقول الفرنسيّون.

«ولكن القلق الذي ينتابني، منذ أن تركت مكتبي في «دار العلم للملايين» أمس الأوّل، كان يمتُّ إلى تسديد نصيبي في رأس مال الشركة. لقد طالبني شريكاي ـ مرة أخرى ـ بدفع المبلغ إلى الصندوق المشترك حتى يتسنّى شراء الورق وتصفيف الموادّ. وطلبت تأجيل الدفع بضعة أيام أخرى لأنني لم أتمكّن بعد من جمع المبلغ المطلوب. وكنت أنتظر أن تصلني تعويضات بعض الأحاديث التي أذيعت لي من الإذاعة اللبنانية ومن محطة الشرق الأدنى لأضيفها إلى ما كنت قد وفّرته من بعض هدايا ماليّة قدّمها لي أقرباء بمناسبة حصولي على الدكتوراه.

كنت واقفاً على شرفة منزلنا الصغير (الذي كان يملكه أخوالي في عيناب وكانوا يدعوننا لقضاء الصيف فيه) أتطلّع إلى مياه المتوسّط البعيدة، حين أحسست بيدٍ على كتفي. قلت في نفسي، دون أن ارفع بصري، إنها، بلا ريب، يدها هي، تلك التي تمتدّ إليّ دائماً حين أحتاج إليها. يد أمّي «سهيلة».

قالت ما كنت أنتظر أن تقوله:

ـ أراك قلقاً. هل هناك عراقيل تعترض المجلّة؟

كانت أمي معنيّة بكل أمر من أموري. كنت أحسّ بأنّ حبّها لي يفوق حبّها لإخوتي جميعاً. أيكون ذلك لأني حصّلت في الدراسة، على تقطّعها، ما لم يبلغه أحد منهم، وأنّي حققت بذلك حلماً لها بأن تمضي في دراستها حتى تبلغ المرحلة الجامعية، فحال دون ذلك زواجها المبكّر بأبي؟

لقد رعت أمي خطواتي المبكرة في الكتابة، كما رعت خطواتي المتعثرة في الطفولة. كنت أقرأ لها كلَّ ما أكتبه، فتشجّعني على الاستمرار، ولا تضنّ عليّ أحياناً بالتعبير عن إعجابها. ومع الزمن، جعلت أحسّ بأن أمومتها كانت تزدوج بالصداقة. وهكذا أصبحت أمي سهيلة صديقتي كذلك.

لم يدهشني أن تطرح سؤالها الثاني قبل أن أجيب على الأول:

ـ لم تجمع بعدُ نصيبك في رأس مال المجلة، أليس كذلك؟

وحين لم أجب، مدّت إليّ يدها:

ـ هذا هو السوار الثاني. بِعْهُ وسدِّدْ ما عليك.

حين كنت أعانقها، وأنا أرتعش، ذكرت السوار الذهبيّ الأول الذي أعطتني إياه منذ ثلاثة أعوام، قبل سفري إلى باريس، وأوصتني بأن احتفظ بثمنه، «لحين الحاجة» قالت، «وأنت في الغربة».

ومرّتين اثنتين، أحسست بالحاجة ـ الشديدة ـ وأنا في الغربة: أولاهما حين تأخّر وصول قسط من المنحتين المخصّصتين لي في بيروت، وظلّت مديرة الفندق، الذي أسكن غرفة صغيرة على سطحه تجاه «البانتيون» في باريس، تطالبني بأجرة الأشهر الستة التالية، بعد انقضاء أسبوعين على انتهاء الستّة الأولى المدفوعة الأجرة، فدفعت لها ثمن الإسوار الذهبيّ الأول.

والمرّة الأخرى، هي تلك التي كنت أعاني فيها من ضيق شديد في باريس، بسبب نفاد مصروفي قبل الأوان وامتناعي عن الاقتراض من أصدقائي، ففوجئت ذات صباح برسالة في علبة غرفتي بالفندق، كان فيها دعوة من المصرف لقبض

حوالة وردت باسمي من بيروت. وأعلمني المصرف أن المبلغ ـ الذي هبط عليّ من السماء ـ كان من صديقي... محمد النقّاش. يا إلّهي! كيف عرف محمد أني أعاني؟

حين أردت، لدى عودتي في أول هذا الصيف، أن أردّ «الدَّين» إلى النقّاش، رفض رفضاً باتاً وهو يقول «لم يكن ذلك ديناً، بل كان هديّة صغيرة منّي».

سألت أمي:

ـ أتذكرين السوار الأول؟ إنك تطوّقين عنقي أبداً بأساورك!

قالت وهي تهزّ رأسها باستسلام:

ـ انتهت الأساور. ستعتمد بعد الآن... على قلمك.

* * *

من يومياتي

٢٣ كانون الأول ١٩٥٢

ظللت أنتظره حتى السادسة، ثم غادرت المكتب بعد أن تلفن لي مدير المطبعة بأن العدد تأخّر في التجليد، وسيحمل إليّ في البيت ثلاث نسخ منه فور صدوره.

حوالى الساعة الثامنة، دُقّ باب منزلي، فتناولت من مدير المطبعة رزمة الأعداد الثلاثة وأنا أشكره، ثم دخلت غرفتي، وأغلقت خلفي الباب.

جلست على الأريكة، متهيّباً أن أفتح الرزمة. ثم تمّهلت في فضّ ورقتها.

وبرز لي غلاف العدد الأول من «الآداب»، وعليه صورة «الشاعر علي محمود طه».

تناولت العدد بيد ترتجف.

أحسست دمعة تغشى عينيّ. أتراني دخلت غرفتي وأغلقت خلفي الباب حتى لا يراني أحدٌ أبكي؟

بعد لحظات، دخلت هي الغرفة.

تناولتْ على يميني عدداً منها. وجلست إلى يساري، وأخذت تقلّبه.

ثم ضمّتني إلى صدرها وقالت بصوت مُخضلّ:

ـ مبروك!

ابتسمت وأنا أمسح دمعتي:

عن يساري، كانت أمي سهيلة. وعن يميني، ابنتي «الآداب».

إلى الأصدقاء الأدباء

يرجو رئيس تحرير «الآداب» من أصدقائه الأدباء في أرجاء الوطن العربي بمناسبة نشر مذكراته تباعاً في هذه المجلة أن يوافوه بصور من رسائله إليهم، إذا كانوا ما يزالون محتفظين بها، هذه الرسائل التي احترق قسم كبير من أصولها مع مكتبته الخاصّة التي أصيبت بقذيفة حارقة أثناء الاجتياح الاسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢.

إن هذه الرسائل ستكون ذات فائدة كبيرة لهذه المذكرات.



نجيب محفوظ بين المحلية والعالمية

بقلم الدكتور ادوار سعيد

إنّ مأثرة نجيب محفوظ في كونِه أعظَمَ روائيّ عربيّ معاصِر وأوّلَ عربيّ يفوز بجائزة نوبل قد بَرَّرت - ارتجاعيّاً وبمقدار «قليل» ولكنْ هام - شهرتَه المحليّة التي لا تُوازيها شهرة، وأضفت عليه في وقتٍ متأخّرٍ التقديرَ في الغَرْب. فالحالُ أنّ العربيّة من بين كلّ اللّغات والآداب الرئيسة هي الأقلّ موضعَ اطّلاعٍ لدى الامريكيّين والأوروبيين والأكثرُ إثارةً لحقدِهم. وهذا يشكّلُ مفارقةً ضخمة إذا اعتبرنا أنّ العرب يَعدّون ثروة لغتهم الأدبيّة والثقافيّة من بين إسهاماتهم الأساسيّة في العالم. والعربيّة، بالطبع، لغةُ القرآن وهي لذلك مركزيّة بالنسبة للإسلام وتلعبُ فيه دوراً دينيّاً وتاريخيّاً وفي الاستعمال اليومي يكادُ لا يُضاهيه في ذلك كُلّه دورُ أيّ لغةٍ في أيّ ثقافةٍ عالميةٍ أُخرى. وبسببِ هذا الدور، ولأنّ العربيةَ قد ارتَبَطت على الدوام بمقاومةِ الغَزوات الامبريالية التي طبعت التاريخ العربي منذ نهايةِ القرن الثامن عشر، فقد كانت موضع خِلافٍ فريداً في الثقافة الحديثة: يُدافع عنها ويمجِّدُها الناطقونَ والكاتبون بها، ويُقلِّلُ من شأنها ويهاجِمها أو يتجاهَلُها الأجانب الّذين رأوا في العربيّة المعقِلَ الأخيرَ للعروبةِ والإسلام.

فعلى سبيل المثال، خلالَ المئة والثلاثين عاماً من الاستعمار الفرنسي للجزائر، حُرِّمتْ العربيّة من أن تكون اللغةَ اليوميةَ. وحدث الأمر عينُه، وإنْ بمقدارٍ أقلّ، بالنسبة لتونس والمغرب، حيث نَشَأت ثنائية لغويّة مُتَقَلْقِلَةٌ لأنّ الفرنسيّة فُرضتْ سياسياً على السكّان الأصليّين العرب. أمّا في المشرقِ العربيّ، فقد أضْحت العرَبية معقِدَ الآمال في الاصلاح والنهضة. فعلى حدّ قول Benedict Anderson فإنّ انتِشارَ المعرفةِ بالقراءةِ والكتابة قد استَحَثَّ القوميةَ الحديثة، كما لعبَ النثر السرديّ دوراً حاسماً في تكوين وعيٍ قومي: فالروائيون العرب، عن طريقِ إعطاء قرّائهم وعياً بالماضي المشترك - على نحو ما فعل الرّوائي والمؤرّخ جرجي زيدان في رومانسيّاته التاريخية أوائلَ القرن العشرين - ووعياً كذلك بالاستمراريّة التاريخية الباقية، قد تَصدّوا بحزمٍ لكلّ الأمور المتعلّقة بالمصير والمجتمع والمنحى الواجب اتّخاذه كُلّما طُرحتْ هذه الأمور على بساطِ البحثِ أو النّقاش.

على أنّه لا ينبغي أن نَنْسى حقيقة أن الرواية، كما هي معروفَةٌ في الغَرب، إنّما هي شكلٌ جديدٌ نسبيّاً في التقليد الأدبيّ العربيّ الغنيّ. وعلينا أن نذكر على الدّوام أن الرواية العربيّة إنّما هي شكلٌ مُشْتَبِكٌ، متورِّطٌ عبرَ قرّائِهِ وكُتّابه بالانتفاضات الاجتماعية والتاريخيّة التي شهدها قرنُنا، مشارِكٌ في انتِصاراتِهِ وهزائِمِهِ على حدّ سواء. ولذلك، وبالعودة إلى محفوظ، فإنّ عمله منذ نهاية الثلاثينات

وصاعداً يَضْغَطُ تاريخَ الرواية الأوروبيّة في فترةٍ زمنيّة قصيرة نسبيّاً. فمحفوظ ليس هوجو وديكنز فحسب، بل هو غالسوارثي، ومان، وزولا، وجول رومان.

وهكذا فإنّ الرواية العربيّة، كونها مطوّقةً بالسياسة وغارقةً إلى حد كبيرٍ في سِياقاتِ البيئة المحليّة والعالمية، هي بحقّ شكلٌ مُحَارِبٌ. «**أولاد حارتنا**»، رواية محفوظ الرمزية (١٩٥٩) تتحدّث عن الإسلام وتُمنَعُ في مصر قُبَيْل نشرها. أما **الثلاثية** (١٩٥٦ - ١٩٥٧) فتَعْبُرُ مراحلَ الوطنيةِ المصريّة، التي تُتَوِّجُ بثورة ١٩٥٢، على نحوٍ نقديّ ولكنْ حميم، مشارِكَةً في إعادةِ صنع المجتمع المصريّ. وأمّا «**ميرامار**» (١٩٦٧)، روايته ذات الأسلوب الرشوموني التي تحكي عن الاسكندريّة، فتُعطي صورةً غير مُحَبّبة عن اشتراكية عبد النّاصر، عن تجاوزاتِها، وأمورِها الشاذّة، وكلفَتِها البشريّة. وخلال أواخر الستّينات، تعرّضت قصصه القصيرة ورواياتُه لآثارِ ما بعد حرب ١٩٦٧، فجاءت متعاطفةً مع المقاومة الفلسطينيّة الصّاعدة، ونقديّةً تجاه التدخّل العسكري المصريّ في اليمن. كما كانَ محفوظ أشهرَ كاتبٍ وشخصيةٍ ثقافيّة ترحّبُ بمعاهَدةِ السّلام المصريّة الاسرائيليّة سنة ١٩٧٩، ورغم أنّ كتبَه مُنعت من دخول بعض الدّول العربيّة لبعضِ الوقت في أعقابِ ترحيبِه هَذا، فإنّ شهرتَه ككاتبٍ كبيرٍ كانت قد صارت أكثرَ ترسُّخاً من أن تُنْتَقَص. وحتّى في مصر، ورغم أنّ موقفه بدا مخالِفاً لارادةِ الجمهور، إلّا أنه استطاع أن يتجاوزَ الخزي الآنيّ لينبَثقَ أكثر جلالةً ومدعاةً للإعجاب.

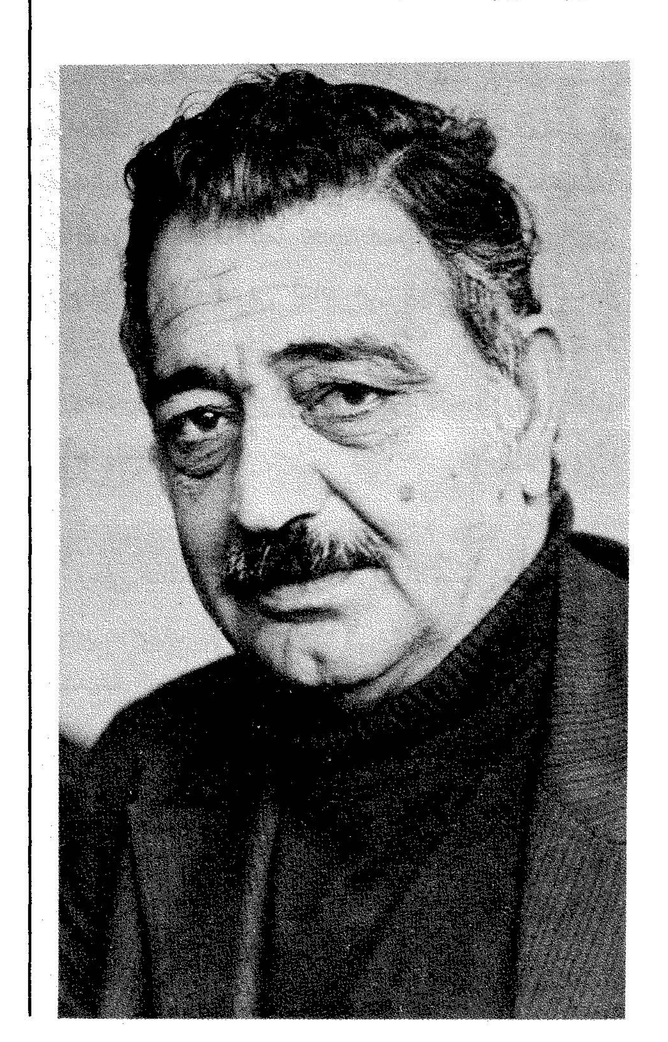
إنّ أعمال محفوظ ليست مشهورة في العالم العربيّ بسبب المدّة الطويلة التي قَضاها في الكتابة فحسب، بل لأنّ عمله مصريّ (وقاهريّ) بكُلّ ما في الكلمةِ من معنى، كما لو كانَ هذا العمل مستمدّاً من رؤية مكانيّة وخياليّة لمجتمع فريد في الشرقِ الأوسط. إنّ ما يلفت النّظر عند محفوظ هو كونُه دائمَ الاطمئنان لوحدةِ مصر الترابيّة بل ولتماسُكها الحضاريّ. فعلى امتدادِ تاريخ مصر السحيق وتَنوّعِ عناصرها والتأثيرات عليها - إنّ مجرّد تعداد هذه الأخيرة مثيرٌ للاعجاب: من فرعونيّة وعربيّة واسلاميّة وهيلينيّة وأوروبيّة ومسيحيّة ويهوديّة، الخ... - استطاعت مصر أن تحافِظ على استقرارها وهويّتها اللّذيْن لم يغيبا طيلةَ هذا القرن. ونطرح المسألةَ بشكلٍ آخر فنقول: إنّ الرواية العربيّة قد ازدهَرَت في مصر القرنِ العشرين أيّما ازدهارٍ لأنّ المجتمع المدنيّ، في غمرةِ الاضطرابِ الذي نتج عن الحروب والثورات والانتفاضات الاجتماعيّة، لم ينكسف ألبتَّة، ولم تكن هوِّيتُهُ موضع تشكيك، ولم تَمْتَصّه الدولةُ تماماً. إنّ روائيينَ كنجيب محفوظ وضعوا المجتمعَ المدنيّ نُصبَ أعينهم دائماً، وأقاموا وفقَ ذلك ارتباطاً مؤسَّساتيّاً ثابتاً مع ذلك المجتمع من خلالِ أدبهم القصصيّ.

زِدْ على ذلك أنّ الملامح التاريخيّة والجغرافيّة الرئيسة للقاهرة التي رسم محفوظ خارِطتَها قد انتَقَلَت إلى جيل الكُتّاب الّذي بلغ مرحلة النُّضج في ما بعد ١٩٥٢. فَجمال الغيطاني يُشب محفوظ في أنّ عدداً من رواياته - «**كالزيني بركات**» التي تُرجمت مؤخراً - تَتَّخِذُ من مناطق كالجمالية (حيث وقت أحداث «**رفاق المِدَق**» رواية محفوظ الواقعيّة) مَسْرحاً لها. ويَعتَبر الغيطاني نفسَه واحداً من وَرَثةِ محفوظ. وممّا يؤكدّ على العِلاقةِ الجيليَّة بين الرجل الأكبر سنّاً والرجل الأصغر سنّاً حالَةُ التقاطع لديْهما بالنسبة لمسرح الأحداث وللمعالجة، وهذا يزدادُ وضوحاً من خلالِ تركيزهما على مدينة القاهرة وعلى الهويّة المصريّة. أن نجيب محفوظ يُقدّمُ لأجيالِ الكتّاب المصريّين اللاحقين الثقةَ بوجودِ نقطةِ انطلاقٍ ما.

على أنّ محفوظ، راعياً وسَلَفاً للأدب المصريّ الّذي سيأتي بعده، ليس كاتباً محلّياً على الإطلاق، كما أنه ليس ذا تأثيرٍ محليّ فحسب. وهنا تجدرُ الإشارةُ إلى مفارقةٍ أُخرى: فإنّ مصر، بسبب حجمها وقوّتها، قد كانت على الدوام موئلَ الأفكارِ والحركات العربيّة، وكانت بالإضافة إلى ذلك مركز توزيع للمطبوعات والأفلام والإذاعة والتلفزيون. وهكذا فإنّ العرب، سواء كانوا من المغرب أو من العراق، وإنْ لم يكن يجمعهم إلّا القليل، قد قَضوا من الوقتِ في مشاهدة الأفلامِ والمُسَلسلات التلفزيونيّة المصريّة ما يكفي لأنْ يربطَ واحدَهم بالآخر. كذلك، فإنّ الأدبَ العربيّ الحديث تسرَّبَ من القاهرة منذ بداية القرن (وقد كان محفوظ كاتباً دائماً في جريدة «**الأهرام**»، الجريدة

اليوميّة الأولى في مصر). وهكذا، فإنّ روايات محفوظ وشخصيّاته وهمومه قد كوّنت النموذجَ الّذي آثَره، إنْ لم يكن قد حاكاهُ على الدّوام، مُعظمُ الروائيين العرب الآخرين، في وقتٍ كانَ الأدب العربيّ كَكُلٍّ لا يَزالُ هامشيّاً بالنسبة للقرّاء الغَربيّينَ الّذين أضْفَوْا على فوينتيس وغارسيا ماركيز وسوينكا وسلمان رُشدي سلطةً ثقافيّة أساسيّة.

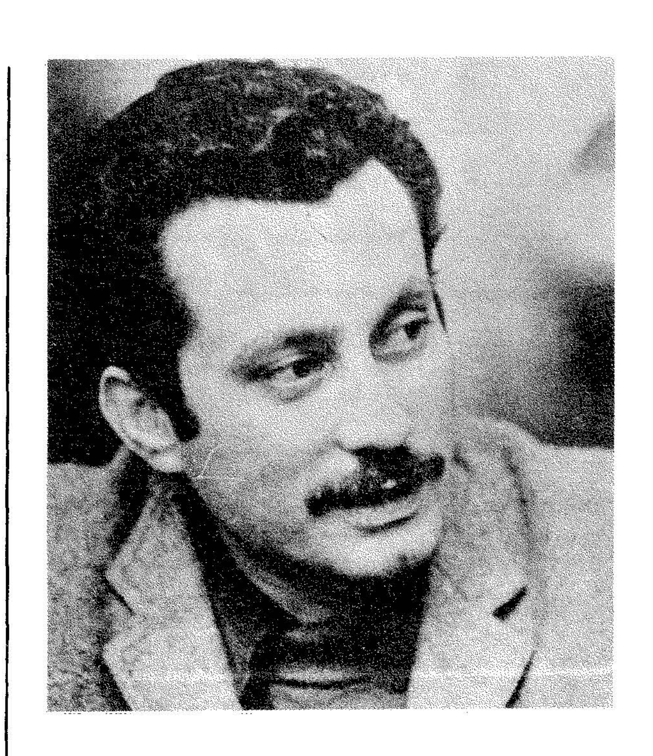
إنّ ما قد وَصفتُهُ على نحوٍ تخطيطيّ هو جزءٌ من خلفيّةِ أيّ كاتبٍ غير مصريّ معاصِرٍ يتمتّعُ بمواهبَ قيِّمةٍ حين يريد أن يكتبَ عملاً قصصيّاً باللّغة العربيّة. أنْ تتحدّثَ عن «قلقِ تأثير» بخصوصِ من سبق محفوظ ومصر وأوروبا (ومن هذه الأخيرة جاءت في الواقع الروايةُ العربيّة قبل محفوظ) هو أن تَتحدّثَ عن أمرٍ حدثَ فعليّاً على الصعيديْنِ الاجتماعي والسياسيّ. إنّ القلقَ لا يفعل فعلَه فحسب في تقرير المُمْكِن بالنسبة لِمَنْ هو مثل نجيب محفوظ يكتُبُ في مجتمعٍ راسِخٍ ومُنسجمٍ كمصر، بل كذلك في تقرير



اللاّممكن المُجَنّنِ المُحبِطِ في مكانٍ مُجزّأ، من غيرِ مركزٍ عاصٍ. ففي بعض البلدانِ العربيّة لا تستطيعُ أن تغادِرَ منزلكَ وتتوقَّعَ في حالِ رجوعك أو عند رجوعك أن تراه على ما كانَ عليه قبلَ مغادرتكَ إيّاه؛ إنَّك لن تستطيع أن تُسَلِّمَ بعد الآن أنّ أمكنةً كالمُستَشفيات والمدارسِ والدّوائر الرسميّة ستؤدّي وظائفَها كما تؤدّيها في أيّ مكانٍ آخر، وإن هي أدَّتها مُدّةً ما فانَّك لن تستطيع أن تُسَلِّمَ أنَّها ستؤدّيها أسبوعاً آخر. ولن يكونَ بمقدورك أن تتأكّدَ أنّ الولادة والزواجَ والموت ـ وكل هذه أمورٌ مُسَّجَلَةٌ ومرَخصَة ومدوَّنة في كُلِّ المجتمعات ـ سوفَ تُذْكَرُ أو يُحْيى ذِكراها هنا. إنّ معظَمَ نواحي الحياة في هذه البلدان صالحٌ للتفاوضِ لا بالمال والاتّصال الاجتماعي وحدهما، بل بالبَنادِق والآر. بي. جي كذلك.

إنّ المثالَيْن الأكثر تطرّفاً لتلك البلدانِ التي تصيرُ فيها أحداثٌ كتلك الموصوفة أحداثاً يوميّة هما فلسطين ولبنان، الأولى توقّفَتْ عن الوجود سنة ١٩٤٨ وبُعِثَتْ إلى الحياة في ١٥ تشرين الثاني ١٩٨٨، والثاني دولةٌ بدأتْ دمارَها الذّاتيّ العلنيّ في نيسان ١٩٧٥ ولَمّا تُنْهِهِ. في كلا الكيانَيْنِ كانَ ولا يزالُ شعبٌ هُدِّدَتْ هويّتُهُ الوطنيّة بالانْقِراض (المثال الأوّل) أو بالانْحِلالِ اليوميّ (المثال الثاني). في مجتمعاتٍ كهذه، تكونُ الروايةُ شكلاً مُجازِفاً ومُشْكِلاً معاً، وتكون موضوعاتُها ـ نموذجيّاً ـ سياسيّةً على نحوٍ مُلِحٍّ ووجوديّةً على نحو جذريّ. إنّ الأدب في مجتمعاتٍ مستقرّة (كأدب مصر مثلًا) لا يُمكنُ تكراره على أيدي الكتّاب الفلسطينيين واللبنانيين إلّا بالبارودي (المحاكاة السّاخرة) أو بالمبَالغَة لأنّ الحياة اليوميّة بالنسبة لهؤلاءِ الكتّاب مَشروعٌ لا يُمكنُ التنبُّؤ بنتائجه. وفوقَ كل هذا، فإنّ الشكلَ هنا مغامَرَة، والسّردُ مُتقَلْقِلٌ ومُتَلَوٍّ، والشخصيّةُ مَطيّةٌ لغويّةٌ أكثر منها مجموع خِصالٍ ثابتةٍ، واعية بذاتِها فيما هي محليّةٌ وساخرةٌ.

خُذْ بادىء ذي بدْءٍ روائيَّيْن فلسطينيين: غسان كنفاني واميل حبيبي. قد تبدو رواية كنفاني للوهلةِ الأولى النمطَ الأكثرَ تقليديّة، فيما تبدو رواية حبيبي الأكثرَ إيغالاً في التجريبيّة. ولكنَّ السَّرد في رواية كنفاني **«رجال في الشمس»** (١٩٦٣) التي تحكي الضَّياعَ والمَوْتَ الفلسطينيّينِ



يُضْعِفُهُ نثرُهُ التَفْسِيخيّ (disintegrating prose)، فَتجدُ أنّ الزمان والمكان في مجموعة مكوّنة من جملتين أو ثلاث هما في تقلُّب لا يهدأ يَضَعُ القارىء في شكٍّ حولُ مكانِ الروايةِ وزمنها. هذا التكنيك يُدفَعُ به إلى أَقْصى مجالاته في رواية كنفاني الأكثر تركيباً **«ما تبقّى لكم»**. بحيثُ أنّ رواةً متعدّدين يتكلّمونَ في مقطع قصيرٍ واحدٍ من غير أن يُعْلَمَ القارىءُ بعلاماتٍ كافيةٍ، أو تمييزاتٍ، أو تَنْخيمات. وبالرغم من هذا، فإنّ مصير الفلسطينيين غير السعيد الّذي يُصَوّره كنفاني هو من الوضوح بحيث أنّ نوعاً من التوضيحِ الجماليّ يتحَّققُ حين تصطدمُ الحكايةُ بالأبطالِ بقَدَرِهم مُحدثةً نشازاً. في الرواية الأولى يموت لاجئون ثلاثة اختناقاً في صهريجٍ يعبُرُ بهم الحدودَ العراقيّة الكويتيّة؛ وفي الرواية الثانية تطعن مريم زوجَها الظّالم الّذي تزوّج عليها، فيما يُقابل أخوها حامد جنديّاً اسرائيلياً في مواجهةٍ مميتَة.

أما **«مُتشائل»** حبيبي (١٩٧٤) فهي تفجُرٌ كرنفالي للبارودي (المحاكاة السّاخرة) وللهَزْل المسرحيّ، أَبَداً مدهُشةٌ، صادمةٌ، غيرُ قابلةٍ للتنبؤ، لا تَتَنازَلُ قيدَ أنملةٍ للأعرافِ التخييليَّةِ القياسيَّة، شخصيَّتُها الرئيسة (التي يجمع اسمُها ـ التفاؤلَ والتشاؤمَ) خليطٌ من عناصِر موجودة في الخُرافَةِ، ومقامات الحريري، وكافكا، ودوماس، ووالت ديزني؛ أَحداثُها مزيجٌ من الهَزْلِ السّياسيّ التهريجيّ، والقَصَصِ العلميّ (Science fiction)، والمغـامرة والنبوءَةِ التَوْراتيَّة، كُلُّ ذلك مُرسىً في الجدليةِ التي لا تهدأ المُميِّزَةِ لنثرِ حبيبي المُراوحِ بين العاميَّة والفُصحى. وفي حين أنّ لمسات كنفاني الميلودراميّة العَرَضيَّة ولكنْ المؤثِّرة تضعُهُ ـ من حيثُ فاعليَّتُها المُنظَّمَة والمُمَوْقَعَة ـ في مُتَناول رواياتِ محفوظ، فإنّ عالم أميل حبيبي هو رابليه بل وجويْس بالنسبة «لبَلْزاك» مصرَ أو «لغلسوارثي» مصرَ. كما لو أنّ الوضعَ الفلسطيني الّذي يدخلُ عِقدَهُ الخامِسَ من غيرِ حَلٍّ حاسمٍ، يُؤكِّدُ نسخةً تائهةً هائمةً عن الرواية التشرُّديّة[١] التي هي بخُيَلائِها الناتِجةِ عن لا مبالاتِها وحِقْدِها أَبْعَدُ ما تكونُ في النَّثر التخييليّ العربيّ عن ترفُّعِ الروايةِ المحفوظيَّةِ ومَهَابَتِها.

أما لبنان، المجتمع الآخَرُ الشاذُّ المُقَاوِمُ. فقد جُعِلَ أكثَرَ ما يكونُ عليه نموذجيَّةً ليسَ عبرَ الرواياتِ أو حتّى القصص بل وخصوصاً من خلالِ الأشكالِ الوقتيَّةِ السّريعة الزّوال كالصّحافةِ والأغاني الشعبيّة والكاباريه والتمثيليّة السّاخرةِ والمقالات. لقد كانت التأثيرات التفكيكيَّة للحربِ الأهليّة (التي ابتدأت رسمياً في نيسان ١٩٧٥) قويَّةً إلى درجةٍ أنّ قُرّاء النّتاجِ الأدبيّ احتاجوا إلى ما يذكرّهم ـ اتّفاقاً ـ بأنّ هذا البلد هو، أو أنّه كانَ، بعد كُلِّ حسابٍ، بلداً عربيّاً لُغتُهُ وتُراثُه وثيقا العلاقةِ بلغةِ كُتّابٍ كنجيب محفوظ وتراثهم. والواقع أن الروايةَ في لبنان هي إلى حدّ كبيرٍ تسجيلٌ لاسْتِحالَتِها هي بحيث انّها تتماهى بالسّيرة الذاتيةِ أو تَقْتَحِمُها (كما في نتاجِ الكاتبات اللبنانيّات الغزير) وكذلك شأنها بالتقرير، والمعارَضَة[٢] أو الخطاب الّذي يبدو وكأنّه غُفْل.

وعلى هَذا فإنّنا نجدُ على الطرفِ الآخر من محفوظ وجهَ الياس خوري الملتزمَ سياسيّاً واللامع (بفضل أساليبِهِ الشديدة الحركة) والّذي يُتَرْجم عملُه الأدبيّ المُهِمُّ الأوّل (**«الجبل الصَّغير»**) (١٩٧٧) إلى الانكليزيّة للمرّةِ

(١) Picaresque novel: أدب نثريّ حديث ذو أصلٍ إسباني تكونُ فيه الشخصيّة الرئيسة متشرّداً أو محتالاً. ويتميَّزُ هذا الأدب بوصفه الواقعي الدقيق لحياةِ الطبقات الدنيا وأنواعِ الظّلم الّذي عانى منها المجتمع.

(٢) المعارَضة: اثر أدبيّ أو فنّي يُحاكي فيه صاحبه أثرَ أديبٍ أو فنّان سابق.

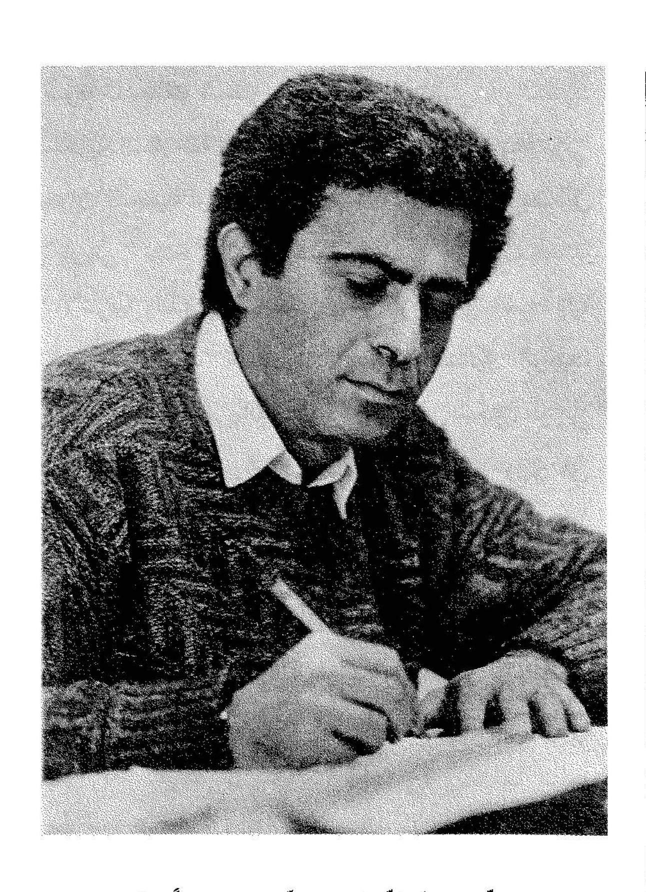
الأولى[٣]. الياس خوري كُتلةٌ من المُفارقاتِ لاسِيَّما إذا قورنَ بروائيينَ عرب آخرين من الجيل الّذي ينتمي اليه. هو، كالغيطاني مثلاً، يُمارسُ الصحافةَ منذ اثنتي عشرةَ سنةً على الأقلّ؛ لكنّه عكس الغيطاني ـ الّذي يشتركُ وإيّاه في مواهِب الإبداعِ والبراعةِ اللفظيّة ـ قد كانَ منذ أيّامه الأولى مناضلاً سياسيّاً، وهو الّذي نشأ تلميذاً في العالَمِ العاصِفِ الّذي طبعَ سياسةَ الشارع اللبناني والفلسطيني في الستّينات، وبعضُ القتالِ الّذي اندلَع في أيّام الحرب الأهلية الأولى (خريف ١٩٧٥ وصيف ١٩٧٦) في المدينةِ والجبل، والّذي يصوّره الياس خوري في **الجبل الصغير**، إنّما هو مُسْتَمَدٌّ من التجارب تلك. ويختلف خوري عن الغيطاني كذلك في أنّ الأوّل هو مستَشارٌ ثقافيٌّ لدارِ نشرٍ لبنانيّة لعقدٍ من الزمن ساهم خلالَه في تحريرِ ترجماتٍ مدهشةٍ من كلاسيكيّاتِ الأدبِ ما بعد الحديث في العالم الثالث إلى العربيّة (فوينتيس، ماركيز، استورياس).

علاوةً على ذلك، فإنّ خوري ناقد نافِذُ البصيرة، ارتبَطَ اسمُهُ بالشاعِرِ الطّليعي أدونيس وفَصْلِيَّتِهِ «**مواقِف**». وقد كان جماعة **مواقف** في السبعينات مسؤولين عن عددٍ من الاستقصاءات الأكثر تبحُّراً في مجالي العَصْرنَة والحداثة (modernity and modernism).

ومن هذا العمل ومن عَمَلِه الصحفيّ الملتزم [يكاد يكون خوري من القلائل من الكتّاب اللبنانيّين المسيحيين الّذي تبنّى، ومن قلب بيروت الغربيّة وتحت وطأةِ الخَطر، قضيّة مقاومةِ الاحتلال الاسرائيلي لجنوب لبنان]، صاغَ الياس خُوري (بالمعنى الجُويْسي) مهنَةً ادبيَّةً ما بعد حدثية (Post modern)، وطنيَّةً، غيرَ مألوفةٍ، مخالِفَةً للعرف.

إنّ هذا لنقيضٌ صارخٌ لمحفوظ الّذي تَبعَ إخلاصُهُ الفلوبرتيّ للآدابِ مساراً حداثياً (modernist) تقريباً. أما أفكار خوري حولَ الأدب والمجتمع فإنْ هي الاّ قطعة من حقائقَ عن لبنان غالباً ما تكون مُجَزّأَةً على نحوٍ مُذْهِلٍ... لُبنان الّذي يقول عنه خوري في واحدٍ من مقالاته: «ماضيه مشكوكٌ فيه، مستقبله غيرُ أكيدٍ البتّة، وحاضره غير

(٣) ترجَمَت الكتاب مايا تابت، وأصدرته منشورات جامعة مينيسوتا.



معروف». إنّه يعَتبِرُ أنّ أقوى التّيارات دلالةً وأجملها في الكتابةِ العربيّة الحديثة رُبَّما ينبَعُ، لا من الأشكال الثابتة والقابلةِ للتكرار سواء كانت هذه الأشكال من نتاج التقليد العربي (القصيدة) أم مستوردة من الغرب (الرواية)، بل من تلك الأعمال التي يسَمّيها «أعمالاً من غير شكل»، «**كيوميّات نائب في الأرْيَاف**» لتوفيق الحكيم و«**الأيام**» لطه حسين وكتابات جبران ونعيمة. إنّ هذه الأعمال، يقول خري، مُفعمةٌ بالجاذبيّة، وقد كوّنَتْ في الواقِع الكتابَة العربيّة «الجديدة» التي لا يُمكنُ العثورُ عليْها في القَصَصِ التخييلي التقليديّ الّذي انتجَه روائيون يخضعونَ للأعراف. ما يعثُرُ عليه خوري في تلك الأعمال التي لا شكلَ لها هو بالتحديد ما سمّاه المُنَظِّرون الغربيّون أدب ما بعدَ الحداثة Post modern: ذلك الخليطُ المكوّن أساساً من السّيرةِ الذاتيّةِ والقصّة والخرافةِ والمعارضَةِ والمحاكاةِ السّاخرة للذات (self - parody)، خليطٌ تُسَلَّطُ عليه الضوءَ وطانيةٌ مِلْحاح كئيبَةٌ.

تُرَجِّعُ **الجبل الصغير**، من خلالِ طريقتها الخاصّة في اللاشكليّة، بعضاً من حياة خوري. سِنينُهُ المبكّرة في الأشرفيّة (الملقّبة بالجبل الصغير)، خروجَه منها بسبب

مناصَرَتِهِ للتحالف الوطني اللبناني / الفلسطيني، والمعاركَ العسكريّة المتلاحقة في الهزيع الأخير من عام ١٩٧٥ (في الأسواق التجارية والجبل)، وأخيراً لقاءَه المنْفَويّ بصديق في باريس. تتفتّح فصولُ الكتاب الخمسة عن بيت العائلة في الاشرفيّة (الّذي لا يستطيع خوري أو الرّاوي العودةَ إليه بسبب ديناميكيّات الحروب الأهليّة اللبنانيّة الوحيدةِ الاتّجاه)، وحين تنتهي الفصول لا تنتهي إلى سَكْنَةٍ، أو إلى نَغْمَةٍ ختاميّة، أو إلى راحة. فالواقعُ أنّ بصيرةَ خوري في هذا العمل الّذي كتبه سنة ١٩٧٧ رأت تَدَهوراً في الأوضاع، انتهى معها تاريخُ لبنان الحديث (الحداثيّ) وتلاحقت سلسلةٌ من الكوارثِ التي لا يُمكن تخيُّلَها (المجازر، التدخّل الاسرائيلي والدخول السوري، الطريق السياسية المسدودة في الوقت الحاضر والتقسيم الموجود فعليّاً).

الأُسلوب في **الجبل الصغير** هو قبلَ كُلِّ شيءٍ: التّكرار، كما لو أنّ الرّاوي احْتاجَ إلى التكرار لكي يُقْنِعَ نفسَه بأنّ الأمورَ البعيدةَ الاحتمال قد وقعت بالفعل. والتّكرار، بالاضافة إلى ذلك، على حدّ قولِ الرّاوي، بحثٌ عن النّظام أن تعيدُ النَّظَرَ في الأمور حتى تجدَ - إنْ أمكن - النَّسَقَ الضِّمْنيَّ، القوانينَ والأعرافَ التي تحكُمُ حرباً أهليّةً (ابغَض المصائب الاجتماعيّة) تُخَاضُ. التكرار يُفسِحُ في المجالِ للغنائيَّةِ، للهروباتِ المجازيّة التي - بفَضْلها - يُرى هَوْلُ ما يحدثُ، ويُسَجَّلُ ثم يسقُطُ في الغُفْلِيَّة:

«منذ أيّام المغول أو قبلهم أو بعدهم، ونحن نموتُ مثل الذّباب. نموتُ دونَ أن نفكّر. نموتُ من الأمراض، من البلهارسيا، من الطّاعون، من الولادة، من عدم الولادة. نموت مثل الذباب. بدون وعي، بدون كرامة، بدون شيء».

أسلوب خوري هو كذلك مَلْهَاةٌ (comedy) وعدم احترام. وإلّا فكيفَ يمكنُ للمرءِ أن يعي الحقائق الدّينيّة التي يُحَارَبُ من أجلها - حقيقةَ المسيحيّة مثلاً - حين تكون الكنائسُ مخيّماتٍ للجنود وحين يكونُ الكهنةُ (كالأب الفرنسي مارسيل في الفصل الثاني من **الجبل الصغير**) عُنصريينَ وثَرْثارين وَثملين؟ إنّ الجولات التشرّديّة التي يقومُ بها خوري عبرَ المساحات اللبنانيّة من خلال المعارك الأهليّة تكشفُ عن مناطقِ شكٍّ وتشَوشٍ لم تكن متوقَّعَةً من قبلُ، سواء في سلامِ الطفولةِ أم في اليَقينيّات التي توّفرها الطائفةُ أو الطبقة أو العائلةُ. إنَّ ما يُخْلَصُ إليه اخيراً ليسَ الأشكالَ المدروسة وذات التحديدِ الواضِح الّتي نَحَتَها فَنّانُ «الكلمةِ الدقيقة» (mot juste) كمحفوظ، بل سلسلة مناطق يكتَسحها قَلَقٌ نصفُ ملفوظٍ وذكرياتٌ وفعلٌ غيرُ ناجز. وقد يحدثُ أن نُصادِفَ وضوحاً شاذّاً يأخُذ عادةً شكلَ الحِكَمِ العدَميّة («رجال العلم اكتشفوا أن باستطاعتهم هم الآخرين، أن يَنْهبوا») أو مشاهدَ على الشاطىء البحريّ، لكنَّ ضياعَ الاتجاه لمّا يزلْ مُطَّرِداً.

في كتابة الياس خوري نعثُرُ على إحساسٍ عارمٍ باللارسميّة (Informatity). قصةُ مجتمعٍ يَتَحَلَّلُ توضَعُ أمامنا، حيثُ الرّاوي يُجْبَرُ على مغادرةِ منزله، ويقاتلُ في شوارع المدينَةِ وعلى الجبال، ويعيشُ تجربةَ موتِ رفاقه وتجربةَ الحبّ، وينتهي مخاطباً محارباً قديماً مُشَوَّشاً في الممرّاتِ وعلى رصيفِ مترو باريس. إنّ فرادةَ «**الجبل الصغير**» المُذهلةَ هي في تجنُّبها الميلودراما والمألوفَ: فخوري يحبكُ الفصولَ من غيرِ نسيجٍ أو نسقٍ يمكنُ التنبؤ بِهِ، يُشبه في ذلك إلى حدٍ بعيد سجيناً خارجَ الأرض أُفْرِجَ عنه فجأةً فراحَ يهيمُ من مكانٍ إلى آخر، ومن الوراء إلى الأمام، معبّراً عن ذلك بلغةٍ أرضيّةٍ حَسَنَةِ التمفصل هي على الدّوام تقريبيَّة، وإلى حدٍ ما، مُرْبكَةٌ له. وأخيراً فإنّ عملَ خوري، بالطبع، يُجَسِّدُ حقيقة مأزق لبنان، على نحوٍ شديد المغايرة لاستقرار مصرَ المهيب كما مَثَّلَهُ محفوظ. على أنّي إخالُ أنّ الياس خوري هو في الحقيقةِ نسخةٌ أكثرُ نموذجيّة (تمثيلاً) عن الواقع، على الأقلّ فيما يتعلّق بالمسارِ الحاضِرِ للشرقِ الأوسطِ. لقد ارتَبَطَتِ الروايات دائماً بالدّولِ القوميّة، ولكنّ الدولةَ الحديثَةَ في العالمِ العربيّ قد انبثَقَت من تجربة الاستعمار، فجاءت تلك الدولة مفروضةً من فوق ومُسَلَّمَةً إلى تحت، بدلَ أن تكونَ مكتَسَبَةً من خلالِ مخاضِ الاستقلال. إنّ إنجازَ محفوظ الهائل لن يكونَ موضعَ تُهمةٍ إذا قلنا إنّه من بين الفرص المُتاحة للكاتِبِ العربي في القرن العشرين كانت فرصة محفوظ خاضعةً للعرف بالمعنى الشريف للكلمة: لقد أَخَذَ الروايةَ

وفصّلَها وفقَ هويةِ مصر المسلمة والعربيّة، فَعارَضَ الدولةَ المصريَّةَ وجادَلَها، ولكنَّهُ بقي أَبَداً من رعاياها. أما إنجاز خوري فهو على الكفَّةِ الأُخرى من الميزان. لقد يَتَّمَهُ التاريخُ، فهو الأقليّة المسيحيّةُ التي صارَ مصيرُها رُحّلاً لأنّها لا تستطيعُ التكيُّفَ مع الاستِبْعاديّة (exclusionism) التي يخضع لها المسيحيون وأقليّاتٌ أخرى في المنطقة. وأمّا الشكلُ الفنّي لتجربته فهو الاندماجُ - فهو لمّا يزل عربيّاً، جزءاً لا يتجَزَّأُ من الحضارةِ العربيّة - : الاندماجُ الملويُّ بالرفضِ والانحرافِ والتَيهانِ والشكّ. إنّ كتابة خوري تُمَثِّلُ أيامَ البحثِ والتجربة الصعبة الّتي يُعبِّرُ عنها الآن في المشرق العربيّ بالانتفاضة الفلسطينيّة حيثُ تتخطّى الطاقاتُ الجديدة مستودَعَ العادةِ والحياةِ المحليّة وتتفجَّرُ عصياناً مدنياً عارماً. الياس خوري، جنباً إلى جنب مع محمود درويش، فنّانٌ يُعطي صوتاً للمنافي ذاتِ الجذور ولمصيبَةِ اللاّجئين الواقعينَ في الشّرك، للحدودِ المتلاشِيةِ والهويّات المتغيِّرة، للمطالِب الجذْريّة ولِلُّغاتِ الجديدةِ. من هذا المنظور، يودِّعُ انتاجُ الياس خوري نجيب محفوظ وداعاً محتوماً وأن يَكُن وداعاً عميق الاحترام.

* * *

من السُّخرية والتناقض الجديرين بالذّكر خاتمةً لهذه الكلمة انّني التقيْتُ بمحمود درويش والياس خوري منذ اسبوعين - وكان لقاؤنا هَذا هو الأوّل منذ ستِّ سنوات - في الجزائر لحضور اجتماعات المجلس الوطني الفلسطيني. درويش كتبَ إعلانَ الدولة، الّذي ساعدتُ أنا في إعادة إعداده وترجَمته إلى الانكليزيّة. وإلى جانب الإعلان، صَدّقَ المجلس الوطني على القرارات الدّاعية إلى قيامِ دولتَيْن على أرضِ فلسطين التاريخيّة، واحدة عربيّة وأُخرى يهوديّة، يضمنُ تعايُشهما حقّ تقرير المصير للشعْبين. وقد عَلّق خوري، بقسْوَةٍ ولكنْ باعزازٍ، كلُبْنانيٍّ، على ما أنْجَزْنا، موحياً بأنَّ لبنان قد يصيرُ يوماً ما شبيهاً بفلسطين. كنّا ثلاثتَنا موجودين كمشارِكين ومراقبين معاً. وقد تأثَّرْنا تأثُّراً مروِّعاً بالطبع. على أنّ محمود درويش وأنا كُنّا قَلِقَيْن من أنْ يُمَثِّلَ السياسيّونَ بنصوصِنا، وكُنّا أكثَرَ قلقاً من حقيقَةِ أنّ دولتَنا لم تكنْ في نهايَةِ المطافِ إلاّ فكرةً. لعلّ عادات المنفى والشذوذ لم تكن قابلةً للتّغيير بالنسبة إلينا نحن، ولكنْ لفَتْرةٍ وجيزَةٍ لم نتوقّفْ فيها عن الكلام، كانت فلسطين وكانَ لبنان حَيَّيْنِ في النُّصوص(*).

ترجمة سماح ادريس

(*) نشرت هذه المقالة في مجلة London Review of Books عن December 8, 1988 تحت عنوان «وداعاً نجيب محفوظ».

معزوفة على لحن الحجر

حسن فتح الباب

تجولتَ في الأرض تُذْكى رماد البقاء
وعُدت ولمَّا تَعُد
فما أقرب النار مما جنيت
وما أبعد النار مما حلمت
فقم هيىء المصطلَى للشتاء
وقاتله بالأرق المستبد
أفق لا تنم إن عش الحمام
يثير اشتهاء الأفاعي
ويوقظ ليل الشقاء

* * *

يقول المغنون صوتك نبض اليباب
ومض السراب
وحرفك رهن الشجَى والضجر
ترحلتَ ظمآن والنبع أدنى اليدين
تناءيتَ لا الأرض فوق المدار
فتدنو ولا الأفْق يعلوك حتى تقر
ولا أنت تغضى البصر
وعنوانك الفُلْك تحت البحار
فكيف انتظارك للراحلين؟
وكيف انتصارك للقادمين؟

* * *

لماذا تحوّلت عنهم
ولما أقاموا عليك حصار الأَحِبَّة
وعَدت ولمَّا تَعِد؟
لماذا تجولت في الأرض عشرا
وعُدتَ ولما تَعُد؟

* * *

تقول النوارس: يهوي شراع
ونبقى لنحدو الشراع الوليد
ونبحر في غدنا لا السُّحُب
ولا الزبد المشرئب
تغلل روح الشعاع
ولا الشُّهْب تطفىء وجه القمر

* * *

فلا تبك أحبابك الغائبين
ولا تطع الطغمة الراكعين
تموت السبايا ويحيى الحجر

القاهرة

جرح الحجارة أشعل الدنيا

محمود علي السعيد

سجّل بقنديل الفضاءْ
فاسدُ دمُ الأقرباءْ
جرحُ الحجارة أشعل الدنيا
وما اشتعلت عروشُ البغاءْ
عربٌ وأخجل من تسمياتٍ
تضيف إلى الجرح جرحاً
ومن صرخة في خليج العراءْ
عربٌ وحاشى لجمهورنا المستباحِ
قطيعاً من الماعز الجبليِّ
ينوشُ من الغصن أوراقهُ
ومن بؤرة الضوء خيطَ المساءْ
عربٌ مسَّ عينَ الحقيقةِ
في الصدرِ منها
عمى اللونِ
ضجّت عروقُ الدماءْ
عربٌ وأقصدُ منها الكراسيَ
قد أسكرتها الوجاهه
تصلي لبرجِ الدعارة في الغربِ
تفتحُ قلبَ المتاهه
لشعبٍ على لقمةِ العيشِ
يهدرُ نبضَ الشبابِ صباحاً
ويمسي على وشوشاتِ العزاءْ
أقـولُ: وطفلُ الحجـارةِ يمسكُ
بالشمسِ
قبلَ اختناقِ النداءْ
شجرٌ شقّ ثوبَ الفصولِ
انتشت وردةٌ في ربيعِ الصبا
قمرٌ ترقرقت الدمعةُ في الجفنِ منه
استوى واقفاً ثم اختبا
حجرٌ لم يذق لبنَ الثدي من أمهِ
الأرض
فجّ رأسَ الأمكنه
إلجموا الأحصنه
صيحةُ العرّابِ ملءَ القلبِ، ملء
العينِ
ملءَ الحنجره
إلجموا الأرض التي انتفضت
أقيموا المجزره
ملعب الفرسان سدّوا
نضبهُ الوهاج قسرا
ضغطت على العنقِ الزجاجه
يا وجهنا في قطعةِ الدولارِ
أضنتنا الدقائقُ
نستجيرُ بجمركَ العربي أطفىء
جذوة الفصحى من البركان
كي يستقيم الـوجدُ بين القلبِ
والعينينِ
ينطلق الغناءْ
نحنُ الأشاوسُ في اختلاقِ الموقفِ
المسمومِ
يا وجه العطاءْ
كرمى لعينيكَ اللتين أموتُ عشقاً
فيهما
خذها فكأسُ العالم الممتد بين
الجرحِ والسكين
في نهجِ الرياضه
فاضت عطاياه حتى لامست قلبَ
الحريقِ
ولم تلمسْ جذورَ الانتفاضه
خذها ركوبُ العالم المسبيّ
حتى أخمص القدمينِ مفخرةٌ
وليس في ألقِ الجهاتِ
إذا تساوى الربُّ والفقراءُ في قسطٍ
غضاضه
وتظلُّ تمشي القافله
شعبٌ تمرّسَ بالمواقفِ
لا جدوى
من اللعب المجنّح بالمواقد خلسةً
وجه الأصابعِ مسّها الحطبُ الجريءُ
وقد تورّد وجنةً
وتلت على مرمى الشهودِ
قصيدةَ العبقِ الجميلِ
القابله
ولدت فلسطينُ الحضارةُ
قطعةً من نسلِ كنعان الجديدْ
أسميتها نبضَ الفداءِ
من الوريدِ إلى الوريدْ

حلب

فصل من رواية

رحلة غاندي الصغير

بقلم الياس خوري

قالت أليس إنه مات.

«جئت ورأيته، وغطيته بالجرائد، ولم يكن أحد، زوجته اختفت، كلهم اختفوا، وبقيت وحدي».

قالت أليس إنها أخذته إلى المقبرة، ورأت الناس بلا وجوه. «صار الناس بلا وجوه»، قالت لي: تكلمت معهم ولم نسمع أجوبتهم ثم تركتهم وراحت. وهكذا انتهت الحكاية.

«أخبريني عنه»، قلت لها.

«كيف أخبرك» جاوبتني. «أنا كنت أعيش كأنني أعيش معه ولا أعرف. عندما تعيش لا تنتبه. أنا لم أنتبه لشيء، فقط لا أعرف». هزت رأسها ورددت جملتها «بعرف أنه راح وراح ببلاش».

أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيل ما حدث، فأكتشف ثقوباً في الحكاية. كل الحكايات ملآنة بالثقوب. لم نعد نعرف أن نروي الحكايات، لم نعد نعرف شيئاً. وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت.

هكذا انتهت حكاية عبدالكريم حصن الأحمدي المغايري، الملقب بغاندي الصغير.

ولد غاندي الصغير لا يذكر كيف، وسماه أبوه عبدالكريم لأنه يدعى حصن ولأن والده كان عبدالكريم، وجده حصن ووالد جده عبدالكريم، هكذا وصولاً إلى سفينة سيدنا نوح. لكن سيدنا نوح الذي هرب إلى سفينته لم يكن يتخيل ماذا سيحصل لأحد أحفاده. فسيدنا نوح وأمثاله ممن استطاعوا ويستطيعون الهرب، يجهلون أن الحكاية الحقيقية هي حكاية الناس العاجزين عن الهرب. ولأننا جميعاً نتماهى مع الهاربين وإلا لافترسنا الخوف من الموت، فإن حكايات العاجزين عن الهرب تبدو لنا غرائبية، وغير قابلة للتصديق. تبدو الحكايات بعيدة، ونحن لا نريدها إلا كحكايات. هذا هو السبب ربما الذي دفعني إلى صداقة عبدالكريم حصن الأحمدي المغايري الملقب بغاندي الصغير.

كنت أقف أمامه وأتخيل نفسي وأنا أضع حذائي على لسان صندوقه الخشبي، حين سألته عن اسمه.

«اسمي غاندي»، قال.

«أهلاً بالسيد غاندي».

قلت إن الرجل هو ابن مثقف من نهاية العهد العثماني، عاش في زمن الانتداب وأراد أن يصنع من ابنه زعيماً للاستقلال.

«تشرفنا»، قلت له، وسألته من أين؟

«من عكار»، جاوبني.
و«الوالد، كمان كان يشتغل بالمصلحة».

ابتسم. «لا، الوالد صاحب دكان بالضيعة، وعنده شوية أرزاق ومعزى».

تذكرت غاندي الحقيقي ومعه المعزاة التي بدأ بها ثورته ضد الانكليز، وحكايات الحاج أمين الحسيني عندما أهداه غاندي معزاته، واستبشر يومها الناس، وقالوا تحررت فلسطين.

لكن غاندي خيّب أملي، فوالده لم يسمه غاندي، سمّاه عبدالكريم، وهو لم يسم ابنه نهرو بل سماه حصن. والابن لم يعجبه اسم حصن فسمى نفسه رالف عندما اشتغل في صالون الحلاقة. ومع بداية الحرب احتار ماذا يفعل، فسمى نفسه غسان، لكن الاسم لم يمش، فعاد إلى حصن فضحكوا عليه، وأخيراً يئس وترك الناس يسمونه ما يريدون.

ربما تسميه رالف، ووالده يسميه حصن والست نهى تسميه غسان، وهو يقبل بالأسماء الثلاثة. أما غاندي فالمستر دايفيز هو الذي أعطاه هذا الاسم. قال إنه يشبه غاندي فصار أساتذة الجامعة الأميركية يأتون للتفرج عليه وصار اسمه غاندي. أما هو فيفضل أن يدعوه الناس أبو حصن. لكن لا أحد يسميه هذا الاسم. حتى فوزية زوجته لا تسميه إلا يا رجال. ثم اقتنع بالاسم عندما أضيف إليه لقب الصغير. وهذا من فضل القسيس أمين. فصار هناك غاندي الهند وغاندي الصغير الذي يعرفه جميع أهالي رأس بيروت من مشيته المفركشة وصندوقه الخشبي المعلق في رقبته. كان البويجي الوحيد الذي يعلق صندوقه في رقبته. «كأنه حبل مشنقة»، قاله له مرة القسيس أمين. فضحك غاندي، أو ابتسم على وجه الدقة، لأنه تعلم أن يبتلع ضحكته، وفكر بأن الموت شنقاً لا بأس به. فهو لا يؤلم. هكذا قال له الدكتور عاطف وهو يسأله بعد أن عاد من الفرجة على شنق التنير. والتنير هذا، كان قبضاياً معروفاً، لكنه أخطأ. رمى ماء النار على وجه المرأة التي يحبها ثم قتل زوجها، وزوجها محامٍ طويل عريض فشنقوه. كم هو مختلف عن العسكري وعن شهامته وأخلاقه العالية.

المسألة ليست في الأخلاق، المسألة هي الحبل. الفرق بين التنير والعسكري أن الأول مات مشنوقاً والناس تتفرج عليه، وهو يصرخ ويشتم، ويقول: إن المرأة كانت تخونه وأن زوجها كان كلباً، وأنه ضحية. بينما مات العسكري مرمياً على الأرض في ملهى «بلو آب»، تركوه يبلعط دون أن يلمّه أحد. وحين لمّوه، كان كل شيء قد انتهى.

وغاندي حين مات، كان كأنه شنق بحزام صندوق البويا. أليس لم تجرؤ على فكّ الحزام عن رقبته، لأن ثيابه كانت منتفخة بالماء. خافت أليس من الاقتراب منه، ذهبت وجلبت جرائد عتيقة ولفته بها وبدأت تولول.

وغاندي لا يذكر كثيراً من الأشياء عن طفولته. عندما حاول أن يتذكر وهو يقف إلى جانب ابن عمه في مأتم والده، اكتشف أنه لا يذكر الكثير من الأشياء عن قريته. كانت القرية بالنسبة له مجموعة من بيوت الطين التي يغطيها شيء أبيض. جاء ولم ير الأبيض، رأى طرقات ضيقة وملتوية، ووجوهاً لا يعرفها. لكنه بكى. سقط في البكاء والناس يتفرجون عليه. كأن بكاء الابن على أبيه صار أمراً مستغرباً. بكى غاندي ولم ير شيئاً. كلمه ابن عمه عن ضرورة الزواج، فوافق، وقرر أن يتزوج ابنة عمه فوزية، وعاد إلى بيروت. لا يعرف غاندي كيف اكتشف أقرباؤه مطعم سليم أبو عيون حيث كان يشتغل. كان قد قرر ترك المطعم، ورائحة المجلى، وأصوات تنهدات الست نجاة، ليشتغل مهنة حرة. جاء ابن عمه وأخذه إلى القرية، وعاد منها ومعه فوزية. فور وصوله اشترى صندوقاً، وجلس قرب مطعم «جرجورة»، أمام الجامعة الأميركية، والله فتحها.

بعد الدفن مباشرة ذهب غاندي إلى المغارة. رأى فتحة صغيرة وشم رائحة شواء متعفّن. حاول أن يدخل لكنه لم يستطع، حجارة وأشواك وروائح. هنا، في هذه المغارة يبدأ تاريخ العائلة. كم فكر أن يأخذ ابنته سعاد ويدفنها هناك. لكنه يخاف الله، وليس مثل السيد حصن الذي أخذه، وهو يمسك به من كتفه، كأنه يمسك بكلب أجرب ورماه هناك. غاندي كان يعرف أنه أخطأ، لكنه لم يكن يتوقع هذا القصاص. افترسه الخوف، واكتشف كيف تنشلّ القدمان، ويصبح اللسان كقطعة كاوتشوك في الفم. هنا في هذه

المغارة مات والد جده، وهنا كان سيموت هو. قصة والد الجد كان يعرفها الجميع، لذلك صار اسم العائلة المغايري. الجد المجنون الذي كان اسمه حصن، جنّ في المغارة ومات فيها. يروى أنه دخل المغارة كي يقتل الضبع. كان الضبع الذي يخيف القرية في ليالي الشتاء، يأتي إلى هذه المغارة وينام فيها. دخل المغايري الجد، بعد أن تراهن مع جميع شباب القرية على أن لا يخاف. انتظر الليل ودخل، وكانوا يراقبونه من بعيد، الجميع قالوا إنهم لم يسمعوا صوتاً في المغارة، والرجل اختفى. دخل ولم يخرج. وبعد ثلاثة أيام، خرج الرجل والشعر الأبيض يكلل رأسه، وعيناه بيضاوان، ولسانه ثقيل. قالوا جن حصن، ضبعه الضبع وحنّنه وصار الرجل لا ينام في البيت. عبدالكريم ابنه، أي جد غاندي الصغير، روى لابنه أن والده لم يعد ينام في البيت، صار ينام في البرية ويعوي كأنه كلب أجرب، وبعد أشهر قليلة وجدوه ميتاً أمام باب المغارة.

إلى هذه المغارة أخذ حصن والد عبدالكريم ابنه الذي كان في الحادية عشرة من عمره ورماه هناك.

«كيف يقتل الأب ابنه»، سأل غاندي القسيس أمين، الذي كان يحاول إقناعه بالمجيء إلى الكنيسة والمشاركة في الصلاة.

«الأب لا يقتل ابنه»، قال القسيس، «يأخذه ليقتله، لكن هناك الخروف. إبراهيم أخذ ابنه اسحاق، أنتم تقولون إسماعيل، بسيطة، أخذه لأن هناك الخروف».

«ومن دون خروف» سأل غاندي،

«من دون خروف كانت الدنيا انتهت»، قال القسيس: «من دون خروف، يقتل الأب ابنه، ويقتل نفسه. الله خلق الخروف من أجل ذلك، الخروف ضروري كي يكون الأب والابن».

«فهمت، فهمت، بلا خروف مش ممكن». قال غاندي وهو يعود إلى عمله على حذاء القسيس المليء بالثقوب البنية.

«طبعاً يا ابني، لازم تجي على الكنيسة».

لم يكن غاندي يريد إيذاء تلك المرأة، كان يكرهها، لكنه لم يكن يهتم. عاد أبوه إلى البيت ومعه المرأة. كانت سوداء الشعر كبيرة العينين، تنظر كأنها مرعوبة. قيل إن الأب اغتصبها في البرية وجاء بها ليتزوجها. قيل إنها كانت من العرب الرّحل الذين ينتشرون قرب حرش «القموعة»، وأن الرجل تورط بها وخاف من أهلها فتزوجها. صارت الزوجة الرابعة، وكان رقمها الخامسة، غير أن والدة عبدالكريم ماتت بعد أن أنجبته مباشرة. وصار الرجل لا ينجب من زوجاته إلا البنات. بنات يملأن البيت الكبير ورجل حزين لا يعرف ماذا يفعل. حتى هذه الغجرية التي لا يعرف أحد أصلها من فصلها لم تنجب له غير البنات.

عبدالكريم كان الصبي الوحيد. ذهب إلى الكتّاب وختم القرآن وهو في السابعة. وبعدها وضعه والده في مدرسة الراهبات في قرية «مشتى حمود»، على مسافة ساعة من قريتهم. إلى «مشتى محمود»، كان غاندي يذهب ماشياً كل صباح، وحين يعود إلى البيت، كان يخاف من نظرات هذه المرأة التي لم تتوقف عن إنجاب البنات.

غاندي لم يقصد ذلك، لكنها رأته، يستطيع اليوم أن يحلف على القرآن الكريم، أنه لم يقصد ذلك، لكنه لا يعرف لماذا جمد في مكانه. ذهب إلى الحقل ليبول، ثم بدأ. كانت الشمس تميل إلى المغيب، ومشهد الحقل الأصفر في الصيف يسد الأفق بأكوام القمح التي تنتظر أن تدرس، وغاندي يقف، وأمامه يأتي مشهد الراهبة وهي تنحني أمام طاولتها لتلم الطبشورة التي وقعت على الأرض، غابت عيناه وأخذت يده تحتل مساحة ثوب الراهبة الأسود، وغاب في ثوبها لا يريد أن يعود. وجاءت تلك المرأة، برزت له لا يعرف من أين، وبدأت تنهال عليه ضرباً بغصن زيتون طويل. هي تضربه وهو يمسك بقضيبه ويشعر بنشوة غريبة، كأن جسمه لم يعد له. لا يعرف غاندي الصغير لماذا لم يتوقف، صار يبرم في مكانه حتى لا ترى المرأة الشيء الذي في يده، وكانت هي تدور حوله وتضربه. وحين تلاشى العالم بين يديه، رآها تقف كالمشدوهة، الغصن في يدها، تنظر بعينين كبيرتين وفمها نصف مفتوح. فجأة رمت الغصن وهربت. هو أيضاً هرب إلى البيت، وجلس وحيداً

مرتجفاً. أما هي فاختفت.

وفي الليل أمسك به والده من كتفه وأخذه إلى المغارة. لم يقل الوالد شيئاً، وعبدالكريم لم يقل شيئاً. مشى معه بقدمين مرتجفتين، ودخل إلى حيث أمره والده، الذي قال له شيئاً يشبه أنه يجب أن يموت. كان عبدالكريم مقتنعاً أنه سيموت، لكنه لم يمت. والآن، حين يروي الحكاية لأليس، فإنه يكاد يمزج بين إقامته في المغارة وبين حكاية والد جده. يخبر حكاية زوجة الأب، وبعدها يخبر حكاية الضبع، حتى اقتنع بأنه بطل القصتين.

عبدالكريم لم ينم ليلته في المغارة. أكله الخوف والبرد. كانت الدنيا صيفاً لكنه شعر بالبرد يفترسه. لا يعلم من أين جاءته الشجاعة، لكنه هرب. مشى طوال الليل بين الحقول. كان يعتقد أنه يسير باتجاه سوريا، لكنه وجد نفسه بعد ثلاثة أيام من المشي والحكايات التي لا تنتهي في طرابلس. هنا، في طرابلس، بدأت رحلته. من طرابلس إلى بيروت، ومن الفرن إلى المطعم إلى صندوق البويا، ومن النبعة إلى رأس بيروت.

في طرابلس اشتغل في فرن المعلم رشيد. المعلم رشيد عرفه وأخذه إلى الفرن. وهناك شعر بالدفء. نار ودفء ورائحة الخبز والرغيف المدور كأنه بدر. في الفرن عاد إليه خوف المغارة. كان ليل الفرن مخيفاً، غاندي كان يخاف من النوم في العلية وإلى جانبه المعلم جعفر بكرشه ولحيته والعرق الذي لا يتوقف عن التساقط من جسمه. المعلم جعفر أمام بيت النار، والنار تشع في عينيه حتى وهو نائم. يأكل ولا يشبع وينام في الفرن لأنه ليس متزوجاً. كان غاندي يخاف من جعفر، يخاف من شخيره ومن أسئلته الجنسية. غاندي يخاف، يستمع إلى نصائح الست رشيدة زوجة المعلم رشيد وهي تعطيه قليلاً من الطبيخ كي يقيت جسده النحيل.

أحب غاندي طرابلس وأحب السمك. لكن بعد ثلاث سنوات طويلة قضاها بين العلية وبين بيت المرأة الطرشة، وبين توزيع الخبز على بيوت الزبائن، قرر أن يغادر إلى بيروت. لم تعد حياة الفرن تطاق ولم يعد المعلم رشيد كما كان بعد موت زوجته. وعندما طلب منه المعلم رشيد أن يتمرن على العمل أمام بيت النار، شعر غاندي الصغير أنه لم يعد قادراً. قرر أن يترك عمله ويذهب إلى بيروت. لم يقل وداعاً لأحد، حمل أغراضه ومضى إلى بيروت مفتشاً عن مطعم الست نجاة. الست نجاة، التي كانت تزور أهلها في طرابلس بين وقت وآخر، قالت له أن يأتي ساعة يشاء، عندها له شغل مختلف. وجاء إليها، وفي مطعمها تعلم كيف يكون الإنسان وحيداً، وكيف يعيش في البرد. ست سنوات من البرد والخوف، والأشياء تمر حوله كأنه لا يراها. قال غاندي الصغير لأليس إنه لم يكن يرى. كان يقرأ نتفاً من الجرائد من خلال لفّات الخبز، ويذهب إلى السينما، ويرى الزبائن، لكنه لم يكن يرى. الخوف الذي ابتلعه في مغارة «مشتى حين»، جاء معه إلى طرابلس أمام مغارة الفرن، ثم أخذه إلى بيروت أمام تنهدات الست نجاة وإحساسه بالوجع في الركبتين، الذي سيلازمه طيلة حياته. ولم يكتشف أنه يرى إلا حين رجع من قريته ومعه فوزية واشترى صندوق البويا. يومها فهم غاندي الصغير معنى الحياة. قال لزوجته إن عليه أن يدبّر رأسه. «الحياة هي رأسك». وحمل رأسه بين يديه ومضى إلى أمام الجامعة الأميركية. كان يعرف أن الشغل في النبعة مستحيل. فالفقراء لا يصبغون أحذيتهم، وأن الشغل في البرج مكلف جداً، لأن عليك أن تدفع نصف مدخولك للقبضاي الذي يحميك. أما هناك، أمام مطعم «جرجورة»، فتستطيع أن تجلس وتتفرج على بنات الجامعة الأميركة، وتعيش على مزاجك. صحيح أن المدخول كان خفيفاً في البداية، لكن الأيام تغيرت ومشى الحال.

وغاندي كان يخاف من الموت. تحبل فوزية وتلد ثم يموت الولد. أربعة أولاد ماتوا، إلى أن جاءت سعاد وعاشت، وبعدها عاش حصن بصعوبة، بفضل الدكتور دايفيز. وخوفاً على صحة فوزية وصف له الطبيب الكبوت، وتلك حكاية أخرى. ثم لم تعد فوزية تحبل، فارتاح غاندي من الموت ومن الكبوت وانصرف إلى شغله. كان يريد توفير بعض المال كي ينتقل من ضهر الجمل في النبعة إلى الحمراء، والمال لا يصمد. حتى في عزّ المطعم لم يصمد معه قرش واحد.

وأليس تعتقد أن المال لا يصمد.

كانت أليس تقول له إن مال الفقراء مثل الملح يذوب بين الأيدي ويتبخر مع الماء. وتسرد ذكرياتها التي لا تنتهي، من الملازم طنوس إلى الزعيم الأوحد. وغاندي يبتسم:

«أنت يا ست ما بتحبي غير الضباط».

«أحلى شي الضباط»، تجاوب أليس. «أنت شو بعرفك، لـمّا الضابط وعلى أكتافه نجوم السما، بطب على الأرض قدام أجريك، وبيصرخ من الوجع. أحلى شي وقت تتوجع النجوم قدامك، ساعتها بتشوف الدنيا غير شكل. بس كله راح، حتى مصاري ما بقي معي. صرت هيك مثل ما أنت شايف».

وأليس تحب أن تحكي دائماً قصة الملازم طنوس، لأنه عندما ذهب وكانت زوجته تقف على الباب، بكى. وعاد إليها مرة واحدة، لكنها طردته، نامت معه وطردته. أما الزعيم الأوحد فحكاية أخرى.

كانت أليس تعمل يومها في بار «الميرابيل» على الروشة، عندما جاءها الامبرازاريو أبو جميل. كان أبو جميل يعرف أن أليس تتعذّب بعد أن تركها الملازم طنوس. جاء أبو جميل مع الفجر، وذهب معها إلى البيت. وضع قنينة كونياك أمامه وبدأ يشرب ويحكي. حكى لها عن الصفقة الكبرى، «الصفقة الكبرى يا أليس هي الموصل، أنتِ رحتِ على حلب بس الموصل مختلفة، انكليز وجيش ومصاري، وشو ما بدك بصير، في مجموعة راح تروح بعد أسبوعين، الإقامة شهر، المعاش ألفين ليرة بالأسبوع ما عدا البراني، وكل شي على حسابنا، أنت بس قولي ويللي بدك».

الغرفة كانت مظلمة.

قالوا لها، هكذا قال لها الرجل، تدخلين إلى الغرفة ولا تضيئين، تستلقين على الفراش عارية، وبعدها سيأتي. لم يقل من هو، قال سيأتي، وأنت عليك أن لا تفتحي فمك.

انتظرها الرجل في الخارج. كانت أليس متعبة، فاليوم الثالث في ملهى «الموصل الكبير» كان مرهقاً. انكليز وقناني شمبانيا تفرقع في الهواء، واليونانية القادمة من بيروت تستولي على قلوب الجميع، وأليس شبه معزولة، تحس بارتجاف في ركبتيها كلما وقفت. وعندما تدنو من طاولات الزبائن وتجلس ينكمش جسمها. فالأيدي التي تمتد إلى قدميها وفخذيها مختلفة هنا. كأن الأصابع تلتصق بلحمها وتمزّقها. شعرت أليس أنها فشلت في الموصل. اليونانية «أنيتا» هي التي ربحت هذه المرة. فأليس التي استولت على قلوب رواد «الميرابيل» في بيروت، بضحكتها وصوتها المبحوح وسمارها الشاحب، شعرت هنا أنها وحيدة وغير مرغوبة. كأنهم لا يريدون رقصها ولا غمازتيها ولا عينيها الكبيرتين.

في الثانية، صباحاً، جاء الرجل وأخذها. غادرت الملهى دون أن يشعر بها أحد، لتجد نفسها في غرفة سوداء. الستائر مسدلة، رائحة بخور هندي. لم تر شيئاً في البداية، ثم بدأ الظلام يكشف عن سرير عريض وكرسي وطاولة. خلعت ثيابها وعلقتها على الكرسي، واستلقت على السرير. انتظرت طويلاً. يبدو أنها أغفت. استيقظت على يد تلاعب عنقها. شمّت رائحة رجل ولم تر شيئاً. وحين حاولت أن تتكلم وضع يده على فمها ولم يقل شيئاً. سكتت وتركته يفعل ما يشاء. كان بكامل ثيابه، حتى الحذاء لم يخلعه. قبّلها في خدها الأيسر، انحدرت شفتاه وانحدر هو، وتساقط بين قدميها. مكث طويلاً، وأليس كانت خائفة. ارتجافة عضلات فخذيها امتدت إلى كلّ أنحائها. وكان هناك، رائحته فيها شيء من الغبار وشيء من الملح. وحين صعد مرة أخرى وأخذ نهديها بيديه، حاولت أن تبرم باتجاهه لتقبله، لكنه أبعدها وبرم ظهره. فعادت أليس إلى وضعها الأول، عارية ووحيدة ومستلقية على ظهرها. بقيت أليس ساكنة، تركته وأغمضت عينيها، وحاولت أن تنام، بعد فترة قصيرة عاد إليها، صعد ووضع يديه على نهديها، قبلها، وبدا كأنه يريد أن ينام، وضع رأسه على بطنها ولم يتحرك. وبدأ يقرصها في كل جسمها، وهي تتأوه دون أن تصرخ. كان الألم يتدحرج بين كتفيها. شيء من ماري نقوز يعود، شيء من تلك المتعة التي لم تعرفها أليس إلا مرة واحدة في حياتها، ورفضت بعدها أن تعيد التجربة. التجربة تأتي إليها. الرجل بكامل ثيابه يطوف حولها وسط الظلام، ثم يهدأ، وهي ترتعش وحيدة. حاولت

أن تمسك يده وتضعها على صدرها، لكن اليد انسحبت. اقترب منها وغمرها بجسده كله، قبل أن يدير لها ظهره وينام.

أليس لم تنم تلك الليلة. كانت تنتظر الفجر، لكن الفجر لم يطلع. تريد أن تنام مع رجل، لكن هذا الرجل ذهب في إغفاءة عميقة. أغفت أليس دون أن تدري أنها نامت. وحين استفاقت وجدت العتمة نفسها. نهضت، حاولت أن تفتح الباب، لكنه كان مقفلاً بالمفتاح، حاولت أن تفتح الستائر، لكن الستائر لا تفتح. عادت إلى السرير ونامت من جديد. بعد وقت لا تذكره، انفتح الباب وجاء رجل البارحة ومعه مصباح على البطارية، طلب منها أن تلبس وتتبعه. لبست وتبعته، مشى بها في ممرات طويلة لا تنتهي. أمس لم تلاحظ أليس هذه الممرات، ربما لأنها شربت الكثير من الشمبانيا، واليوم لم تنتبه متى غادرها الرجل الأسود، ربما لأنها نامت. أمام الباب أعطاها الرجل مظروفاً مليئاً بالمال، وقال لها إن السائق سيوصلها إلى الفندق، وأن الموعد غداً. وحين وصلت أليس إلى الفندق لم يجرؤ الامبرازاريو أبو جميل أن يسألها شيئاً أو يطالبها بشيء من حصته. الاتفاق كان أن تدفع له خمسين بالمئة من البراني. ذهبت إلى غرفتها ونامت حتى المساء. وفي اليوم التالي تكررت الحكاية. ثلاثة أسابيع والحكاية تتكرر كل يوم.

في اليوم الأخير، حين كان الرجل الذي بلا ملامح شبه نائم، جلست أليس على السرير وقالت إنها ستغادر غداً. اعتقدت أنها سمعت كلمة «زين» تخرج من فمه. أليس غير متأكدة، هل هو الذي تكلم أم أن كلباً عوى في الخارج. لم يقل غير كلمة واحدة، وفي تلك الليلة قرصها كثيراً حتى امتلأ جسدها بكدمات اضطرتها حين عادت إلى بيروت للتوقف عن العمل لمدة أسبوع.

ذهبت ذكريات الرجل الأسود معه. نسيته أليس وعادت إلى عملها في «الميرابيل»، ترى الملازم طنوس في آخر الكاباريه لا يجرؤ على الاقتراب منها، تبتسم له ويذهب، وتنصرف هي إلى سماع حكايات الزبائن، وإلى التعجب من هذه المآسي التي تختبىء خلف كروشهم.

وبعد سنتين، جاء أبو جميل ليقدم لها الاقتراح نفسه: الموصل. ترددت أليس طويلاً، وأبو جميل يفرك بيديه ويقول إن باب الرزق انفتح والرجل لم يتوقف عن طلبك. أليس ترددت فهي تذكر من الموصل ذلك الظلام المخيف، تذكر أنها كانت تخاف، وأن الرجل كان يتسلقها كأنها شجرة وليس كأنها امرأة. لكنها ذهبت. ومرة ثانية لفّها ظلام طويل لمدة شهر لا تعلم كيف استطاعت أن تهرب منه.

هكذا الأشياء.

«الأحصنة كانت خضراء»، قال غاندي.

وغاندي الصغير كان عاجزاً عن نسيان الأحصنة الخضراء. الأحصنة تدوس ظهور الرجال، والرجال يتأوهون. كان اسمه «خميس المشايخ». وكان الطفل الذي يرى بعين واحدة، يدور بين أقدام الرجال، وهو يحاول أن يرى. كانت الأحصنة تظهر بين أقدام الرجال، بلونها الأخضر. لم ير غاندي الصغير أحصنة خضراء إلا في «خميس المشايخ». وحين سأل القسيس أمين عن الأحصنة الخضراء، ضحك القسيس وربت على ظهره، «أنت بسيط»، وقال شيئاً من الانجيل عن الذين يرثون الأرض «طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض».

«شو يعني طوبى يا قسيس»، سأل غاندي.

«طوبى يعني نيّالهم. نيّالك يا غاندي لأنك شفت الحصان الأخضر. هيدا حصان ما حدا شافه إلا القديس يوحنا».

«سلّملي على يوحنا»، يا مولانا.

الأحصنة الخضراء تتهاوج بين الأقدام والرجال ينبطحون، والشيخ يتمتم ويزفر. يجلس وحيداً على دكة عالية، وحوله يدور المشهد. ينهض رجل من تحت حوافر الخيل ويركض باتجاه الشيخ يقبل يده ويبكي. هكذا كان يفعل حصن والد عبدالكريم غاندي. ينبطح أرضاً فتدوس الخيول الخضراء ظهره، ثم ينهض باكياً باتجاه الشيخ. كانت دموعه تبقى معلقة في عينيه ثلاثة أيام. الدموع تعلق بالعينين كأنها حبات بلور صغيرة، تتأرجح بين الجفون ولا تسقط. وعندما مات الرجل وجاء غاندي الصغير إلى القرية ودخل الغرفة حيث سجي الرجل داخل كفنه الأبيض، لم ير الدموع في العينين. كانت العينان مطبقتين وسوداوين كأنهما حجران صغيران. يومها

بكى غاندي. لا يعرف من أين جاء هذا الحب للرجل الذي قتله في المغارة. فجأة شعر أن هذا الرجل هو والده وأنه غريب في «مشتى حسن».

بعد الدفن أخذه ابن عمه إلى زاوية في البيت وحدثه عن فوزية. قال ابن العم الذي يعيش في طرابلس، إنه انتظره طويلاً، وأن البنت يجب أن تتزوج، وأنه أولى بها.

وافق غاندي بحركة من رأسه، أخذ عمه يده اليمنى وقال: «نقرأ الفاتحة». وقرأوا الفاتحة. وبعد شهر عندما رجع غاندي إلى القرية من أجل أن يتزوج، قالت له زوجة أبيه السوداء الشعر، قالت له تلك الغجرية التي أوصلته إلى المغارة، إنه يستطيع أن يبقى في البيت. لكنه لم يكن يريد. كان مهتماً بإتمام الزواج بسرعة والعودة إلى بيروت، وتم الزواج بأقل: التكاليف ليمون وسكر وزغرودة واحدة من زوجة أبيه. أخذ فوزية ورجع إلى بيروت، ومن يومها لم يعد إلى القرية أبداً. بلى عاد إلى «مشتى حسن» من أجل سعاد. قالوا له إن الشيخ يستطيع أن يشفيها. ذهب غاندي إلى الشيخ ومعه الفتاة بعينيها المذهولتين وجسدها النحيل وكلامها المتقطع. أجلسها الشيخ أمامه في غرفة مظلمة، وبدأت روائح البخور وأصوات الكلمات الغامضة. طلب الشيخ خمسين ليرة وأعطى غاندي حجاباً. لكن البنت لم تشفَ، بل زادت حالتها سوءاً، ولولا رحمة الله لقتلوها.

«المجنونة هربت وحدها إلى النبعة»، قال غاندي إنها رحمة الله، لولا رحمة الله لراحت البنت وماتت بعارها. «الدواء انقطع»، قال غاندي لأليس، «البنت صارت ما بعرف كيف، تمشي وتطرطق بالحيطان، وبعدين اختفت. قلت راحت عليك يا غاندي، البنت راح تبطل مجنونة، بس راح تموت، إذا هني ما قتلوها أنت راح تقتلها».

غاندي لم يقتل البنت. عادت سعاد بعد ثلاثة أيام بالنظرات نفسها. كأن لا شيء. لو اغتصبوها لشفيت، فكّر غاندي. عادت إلى البيت وكأنها لم تذهب، فقط ازدادت تأتأتها قليلاً، وحكت كلاماً غير مفهوم.

«بتحكي طالع نازل، تعال واسمع»، قال غاندي لرالف.

رالف كان غير مهتم، دخل إلى البيت متعباً، وجلس مع أخته واستمع إليها وصار يضحك. والفتاة أخبرت قصتها للجميع، لكن لم يفهم عليها أحد. هل صحيح أنهم أخذوها إلى كاراج وهناك حاولوا اغتصابها، لكن أحدهم بدأ يتقيأ ويرتجف، فتركوها وهربوا. أم أن الحقيقة هي «تينو»، وهذا هو لقب زعيمهم كما يبدو، «تينو» قال لهم أن يتركوها لأنها مجنونة ولأنها ستحمل إليهم أمراضاً لا يعلم الله أنواعها. أم الصحيح أن المشعلاني، «اسمه ما بعرف شو اسمه، هو يللي خلصني، شعلة، بلى شعلة»، أم أن شعلة أو المشعلاني هو الذي بدأ ينطح رأسه بالحائط ويصرخ «اتركوها، أنا ما بسمح، أنا»، وأخذها وأخرجها من الكاراج وأوصلها إلى المتحف.

لم يعرف أحد ماذا جرى مع البنت عندما هربت إلى بيتهم القديم في النبعة، في المنطقة الشرقية من بيروت، وعادت كما ذهبت.

«حتى المسلحين أولاد الكلب لم يمسّوها. أنا قلت لابن العم، يا ابني خدها، خدها يوم واحد وبعدين إذا ما بدك ردها. هيدي البنت ما تصح إلا إذا سيّل دمها رجال. بس الكلب رفض. قلت له ردها، بلا مقدم ولا مؤخر، أنا بدفع. بس خاف. هو كمان خاف. هي البنت شوبها، يا عمي بنت متل القمر. بس هو كلب، كلب وريحته طالعة ورفض، قال ما بده يتزوج، حدن بيرفض يتزوج. قال مرته ما بتقبل، حدن بيرفض يتزوج على مرته».

وعادت البنت، وعاد غاندي الصغير من كل جولاته من أجل شفائها خائب الأمل. زوجته قالت: «هذا نصيبنا يا رجل، لازم نقتنع، القناعة كنز». واقتنع غاندي بكنزه وتوقف عن البحث.

غاندي أخبر القسيس أمين بالحكاية، لكن القسيس لم يفهم شيئاً، نظر إلى غاندي بعينين غائمتين وشخر كأنه نائم. غاندي صار يعطف على القسيس. يمر به في منزله في الطابق الثاني من البناية المطروشة بلون بنفسجي كأنها حبة معلّل. غاندي صار اليوم يذهب إلى القسيس ويعطيه خبزاً وبعض الليرات. والقسيس يبدو كالغائب عن الوعي. ولولا تدخل أليس لانتهى مكرسحاً على رصيف كنيسة «السيدة» في شارع المكحول.

يذكر غاندي القسيس في شبابه. كان ذلك بعد مجيئه إلى بيروت، وفي عزّ أزمة موت الكلب. فبعد موت كلب المستر دافيز، عاد غاندي إلى مهنته الأصلية، جلب صندوق البويا وجلس أمام الجامعة الأميركية. غاندي استشار القسيس أمين في مشروعه الجديد. اشترى كلباً بدلاً من «فوكس»، وسماه «فوكس»، وحاول أن يقنع المستر دايفيز، لكن المستر دايفيز كان عاجزاً عن الفهم. يمشي وحيداً في شارع «بلس» أمام الجامعة الأميركية وهو عاجز عن الكلام.

قال جون دايفيز إن مهمته فشلت في لبنان.

قال إنه أتى وصار عربياً مثل العرب، أحب الناس وبيروت والسمك المقلي والقرنبيط والطرطور، أحبهم وصار واحداً منهم، لكن من المستحيل. الشرق همجي، لولا الهند وغاندي الأصلي لبقي الشرق همجياً.

جون دايفيز لا يفهم كيف ضحك الرجل عليه وهو ينحني مرتجفاً أمام كلبه الميت.

«كلب يا خواجة، بسيطة»، وبصق الرجل.

لم يكتف بقتل الكلب بل بصق عليه لأنه نجس.

يومها انقطعت علاقة دايفيز بالقسيس أمين. القسيس أمين حاول أن يخفف وقع الصدمة عن دايفيز، وأن يساعد غاندي على تربية الكلب من أجل صديقه الأميركي، ومن أجل صداقتهما. لكن الأستاذ الأميركي لم يحتمل الصدمة، ولم يفهم دفاع القسيس أمين عن العرب، ورفضه لكلامه. كانت صداقتهما مشهورة، القسيس أمين يتكلم معه الانكليزية بلهجة نيويورك التي لا يعرفها، ودايفيز يجاوب بعربية أبناء بيروت التي لا يتقنها. دايفيز يدرس فلسفة الأخلاق في الجامعة الأميركية، والقسيس أمين مسؤول عن رعية رأس بيروت التابعة للكنيسة المشيخية. كلاهما على المذهب البروتستانتي. القسيس أمين يعتقد أن أميركا هي الحضارة والتقدم والحرية، والمستر دايفيز يكره مدينة نيويورك التي عاش فيها ودرّس في جامعاتها ويحب الشرق والتوابل والعرب. حكاية المستر دايفيز طريفة، خاصة حين يروي كيف درس العربية على يد الحلاق مصطفى الغلاييني، قبل أن يدرسها في شملان، في المدرسة التي أنشئت خصيصاً لتعليم الأجانب اللغة العربية. مستر دايفيز الذي عاش مع زوجته، وحيداً دون أولاد، غادر بيروت قبل بداية الحرب الأهلية عام ١٩٧٥، بسبع سنوات. ويبدو أن حادثة مقتل الكلب كانت حاسمة في تقرير مصيره. قال المستر دايفيز للقسيس أمين إنه يشعر بوحدة قاتلة، وأن كل عمله في لبنان كان فشلاً بفشل.

«فجأة أشعر أنني غريب، أشعر أن لا أحد، لا أحد في العالم يهتم بي. وزوجتي المريضة دائماً، تريد أن تعود إلى أميركا. هنا بلادي، لكني سأسافر. كله فشل. أنا لست حزيناً على الكلب، لكن كيف بصق عليه، كيف»؟.

انحنى الأستاذ الأميركي فوق كلبه المحتضر وسط الشارع، والسائق الذي دهسه بسيارته نزل من السيارة وبصق. أحس الأستاذ أن كل شيء قد انتهى، ولم تنفع محاولات القسيس أمين، وإشرافه على تربية «فوكس» آخر اشتراه غاندي الصغير، وهو من نفس فصيلة الكلب الميت.

وحين رفض الأستاذ الكلب، وأراد غاندي التخلص منه، اقترحت ليليان قتله. القسيس هو الذي ذهب إلى الصيدلية واشترى السم الذي سقاه إياه غاندي مع الحليب.

غاندي الصغير لم يكن يحب القسيس أمين، فهو على الرغم من لطفه ولطف أبناء رعيته، كان متكبراً، يتكلم بصوت منخفض، ويستخدم لهجة هي مزيج من اللهجة البيروتية واللغة الفصحى. يهز رأسه كثيراً ليوحي بأنه يتفهم الآخرين، لكنه كان يفعل ما يحلو له. رائحة الويسكي تفحّ من فمه بشكل دائم، وحكايات مغامراته مع ليليان صباغة يعرفها الجميع، أو صاروا يعرفونها، بعد أن فضحتها مدام صباغة في إحدى نوباتها الجنونية، يوم ماتت خادمتها الروسية «فيتسكي نوفيكوفا». وقفت أمام غرفة الخادمة وهي تضع منديلاً على فمها وبدأت تولول. ثم شتمت القسيس أمين وروت الفضائح.

غاندي صار يهتم بالقسيس أمين لأنه يشفق عليه. زوجته تركته ولحقت بأولاده في أميركا، وهو دخل في الانهيار الكامل. صار القسيس يشخ تحته ويترشق كلمات غير مفهومة. يذهب كل صباح إلى كنيسة السيدة، يقف أمام

أيقونة العذراء، يصلّب بمطانيات رهبانية، بأن ينحني حتى يلامس جبينه الأرض، ثم يقف كالمعتوه أمام الباب الملوكي. يرفع يديه الى الأعلى ويتقدّم من الهيكل، والخوري يوحنا يأخذه جانباً ويطيّب خاطره، ويذكره بأنه قسيس وأن عليه الاهتمام برعيته. لكن يبدو أن القسيس أمين نسي كل شيء. نسي رعيته ونسي أنه بروتستانتي، ولم يعد يتذكر من الصلوات إلا جملةٍ واحدة: «ذكصا باترى كي يي يو، كيا ييو بنغمتي، كانين كيايي كييستوسا يونا ستونيون آمين».

الخرف، يقول الخوري يوحنا، وهو يشكر أليس على لطفها.

«يا بنتي، أنت بنت حلال، الله يستر آخرتك».

والقسيس أمين نسي كل شيء. نسي أنه متزوج وعنده أولاد، ولم يعد يعرف إلا الصلاة باليونانية. نسي حكاية جدته أم طانيوس في صيدا وهي تصرخ «يا حبيبي يا محمد»، ونسي كيف صار قسيساً بفضل المعروف الذي أسداه القسيس سليم لوالده في الحرب العالمية حين أنقذه من المجاعة عبر تعيينه أستاذاً في مدرسة الفنون في صيدا، فصار الوالد بروتستانتياً، دون أن يتوقف عن عادة رسم إشارة الصليب.

نسي القسيس كل شيء. حتى مدام صباغة التي أرادها أن تطير، وكان يقول لها إنها عاجزة عن الطيران لأنها امرأة تافهة، وأنه يحبها لأنه اكتشف أنه لا يصلح للنساء. نسي كل شيء، وصار مرمياً ووحيداً أمام كنيسة السيدة، لا يهتم به أحد، وسط قذائف الحرب التي تطير وتحول المدينة إلى صحراء من الوجوه التائهة.

وحين أخذته أليس إلى دار العجزة في الأشرفية، كان غير قادر على الكلام. كان يقف أمام الكنيسة، وحوله بعض المسلحين الذين يسخرون منه، وهو كالتائه، رائحته وسخة، ولحيته غير حليقة، ويداه تتعلقان بدرابزين الكنيسة الخارجي كي لا يقع.

أخذته أليس إلى البيت وغسلته، وألبسته ثياباً نظيفة وأطعمته. ركبت تاكسي وقطعت به إلى بيروت الشرقية، حيث أوصلته إلى أمام مأوى العجزة في الأشرفية.

الراهبة أفدوكيا، التي كانت تجلس خلف طاولتها، والثياب السوداء تغطيها، ولا يظهر منها سوى وجه مستدير أبيض، مليء بشعيرات مشقرة بفعل الأوكسجين، وتالولة تحت أنفها، ينبت منها ثلاث شعرات سوداء، رفضت إستقبال الرجل. قالت إنها تريد مالاً.

«ولو يا ماسور، دخيلك الرّجال وحيد وما عنده حداً، بعدين هيدا مسيحي، وأنتم مجبورين فيه».

«مش ممكن»، جاوبت الراهبة.

بكى القسيس أمين، كان كأنه استعاد شيئاً من ذاكرته، أو كأنه رأى نفسه أمام المرآة. بكى، وصلّب وصرخ: «ذكصا باتري كي يي يو». لكن لا البكاء ولا الصلوات نفعت مع الأخت أفدوكيا. فدفعت أليس ألف ليرة وقالت لها إنها ستدفع أول كل شهر.

إنحنت أليس على يد القسيس وقبلتها، وعادت إلى رأس بيروت.

عادت أليس وأخبرت غاندي. أخبرته كل حكاياتها، عدا لحظة جنون الضابط. «الضابط جنّ، ما كان ضابط وبس، كان زعيم، ويمكن كان رئيس جمهورية».

أليس لا تعرف كيف سمحوا لها بمغادرة تلك البلاد. لكن غاندي لم يصدقها، وأنا أيضاً لم أصدقها(*).

(*) فصل من رواية «رحلة غاندي الصغير» التي تصدر عن دار الآداب هذا الشهر، تأليف الياس خوري.

قصيدة المفتاح

اليلس لحود

ما مِنْ ألمٍ يُشبهني
ما من تعَبٍ بيروتيٍّ يُشبه رُوحي
قال مُحدِّثُنا:
أنسِيتَ المفتاحَ؟
بحثْتُ عن المفتاح الأزرق فيَّ ولم أتعبْ
فتَّشتُ عن المفتاح الضائع فيَّ. فتحتُ يديَّ
نزعتُ الشمعَ عن الرئتينِ
طرقتُ البابَ دخلتُ: أنا المفتاحُ/أنا المفتاحُ
- تفضَّلْ
خذ دوراً ومكاناً فيَّ . . .
وصافحني ومشينا
هُوَ يحملُ لوزاً وزبيباً
وأنا منبطِحٌ في قدميَّ المسرعتين أُحدِّثُهُ بخُلاصة «لا» و «نَعَمْ»
وأراقب تحت وجوه الناس صدى أجوبتي:
«لا و نعم»
دوماً من غير حماسٍ «لا» و «نعم»
[من غير حماس أو معنى أو شبْهةِ مبنى]
[لا ونعم]
ووصلنا بابَ المنْدَبِ قال محدِّثنا: أين المفتاحُ
بحثتُ عن الأبواب وعنّي في المفتاحِ
فلم أجدِ الأبواب ولم أُبصرْني
فتَّشتُ جميعَ يديَّ فلم أُبصرْني
وتفرَّستُ بخطِّ اللَّوز المتقطِّعِ قلْتُ
نَسِيتُ هناكَ «أنا»

هل أرجعُ
وأعودُ سريعاً بي؟
فأجابَ محدِّثُنا: دَعْنا منكَ
تعالَ/اتْبَعْني واقطعْ خيطَ اللَّوز الساقطِ فالمفتاح هنا
في هذا الكيسِ المربوطِ بيوتاً

صافحتُ مُعَلِّمَنا ومشينا
أنا أَقْضم لوزاً وزبيباً
وَهْوَ يُراقبني مشدوهاً من ثقب الشَّمْسِ وينساني مصلوباً في ثقب الحاءِ . . .

سألتُ - أنا وصديقي المُثْقَلُ بالأسماءِ - محدِّثَنا
هل هذا البيتُ لجدّي؟
قال: تهجأ بيتَ الشِّعرِ على باب البيتِ
فإن لاحظْتَ بأعلى السَّطر الأيمن باباً أُدخلْ
تجد الأشيا الخرساءَ:
سريراً خشبياً. مكتبةً. سوساً أُفقياً في كُتب الأدراجِ
تمادى حتى الحِبْرِ فخرَّ سعيداً/
إمسح بيتَ الشِّعر على باب البيت فإن شاهدتَ
بأعلى الشطر الأيسرِ ناراً أُخرجْ تجدِ الأشقاءَ العمياءَ:
طريقاً، طاولةً. كرسياً ملقى
(قبواً - قفلاً - مفتاحاً) إفتحْ وادخلْ في الشطر الأسفلِ
أغلق كلَّ رماد الحربِ وكل خراب الأسماءِ وخذ نَفَساً مَبْحوحاً
واخرج منكَ إلى أجفان اللوزِ/تطلَّعْ من ثقب سراويلِ

الصيف إلى وجْهكَ

* هل تبصر دبًّا يرقص بالطبْلةِ؟

- لا

* هل تبصرمفتاحاً في الدُّبِ؟

- نعم

* أُبرم مفتاح مؤخَّرةِ الدبِّ

برمْتُ مفاتيح السجنِ. أراكَ

* إذن، أُبرم وجهكَ. ضع نظّارة عينيك ببيت الجلْدِ

وعزّلْ بيتَ الشّعر وأغمض كفَّيك: فهمتَ؟ سمعتَ؟

- نعم

* أُبرم مفتاحَ الطبلة ثانيةً

هل تسمع شيئاً(مثلاً: أولاد الحارةِ. أصوات الباعةِ

أو تعطيس القنْصِ المتواصلِ)

- لا [حتى أنفاس صديقي لا أسمعها]

* هل مات سعيداً

- لا أفهمُ

* أعني هل متَّ بخير (أنتَ)

- نعم

* لا تنسَ إذنْ أبرم مفتاح مؤخرة الدبِّ

- وجدتُ المفتاح/ هنا في دمعة هـذا الرجُـلِ المشدودِ

إلى قلبين

* إذن، إفتح واخرج منك على رَمَق الكلماتِ

أتسمعُ شيئاً مغروماً (مثلاً: زوج المرأةِ. زوج حذائكَ

زوج حمام الزاجلِ)؟

- لا

* هل تلمس شيئاً في جوف رمادك تحت الوجه

[تماماً تحت الوجه] تماماً في حَبِّ شباب الوجهِ

- نعم/ألمُسُني: شفتيَّ. جروحَ يديَّ. بقايا جسدي

[آخر أنفاس مُراهقتي: طاولتي في الصف السادسِ.

كتبي. ورق الكربون. بقايا ممحاتي . . .]

* خذْ

هذي آخر حبَّةِ لوزٍ (إشربْها معَ بعض الماءْ)

آخرُ حفنةِ شمسٍ وترابٍ

آخرُ أوَّلِ مفتاحٍ

افتح عينيك الآنَ

ترى شيئاً. مثلاً: دبًّا يبرمُ مفتاحاً

- أُبصر بعضَ حروفِ الشِّعر تنادي

تسقط من أسفل عَيْنِ الكلماتِ

أرى تاءً تسقط من:

(تَعَبي)

جيماً تسقط من:

(جسدي)

واواً نوناً من:

(وطني)

وهنا غصَّةُ كلِّ حروفي:

تَعَبي - جسَدي - وطني

(أو أيُّ كلام آخرْ)

أرى ياءً تسقط من آخر كل الكلماتْ

تعبٌ. جسدٌ وطنٌ

* أين الياءُ؟

- الياءُ طعامُ نساءِ الحربِ. . شرابُ البُومِ إلى ما شاءَ الله

وغصُّ مرافقنا بالدمعِ

وقال محدِّثُنا لا بأسَ. أعيدوا الدرسَ ورائي:

- تعبي

أصوات: تعبي

- تعبي يردُمني في الياء

أصوات: تعبٌ

- جسدي

أصوات: جسدي

- جسدي يُلغيني

أرأيتم هذا النَفَسَ المشدودَ إلى خيطَيْنِ من الشَّعر

المحروقِ؟

أصوات: نعم. (في أعلى اللوح الحجريِّ)

- تماماً بين الخشْبةِ واللَّونِ الأسودِ.

تحت الممحاةِ المذعورةِ (أعني خيط الممحاة)

أصوات: نعم

- وطني

أصوات: وطني

ـ (اسحب من تحتك ياءَ المتكلّمِ يا متكلِّم)
كيف ترى؟
أصوات: وطنٌ ممحوٌّ في اللوحِ الأسودِ
ـ لا، خذْ هذا المفتاح المكسورَ وحاول أن تكتبَ
في خشَبِ اللوحِ بهذا النَفسِ المُلغى
«تعبٌ. جسَدٌ: وطنٌ»
واهتـزَّ معلّمُنـا في جَـرَسِ الصفِّ وقـال: الآن
انصرفوا

وعدَوْنا بموازاة الأيام/مشينا بموازاة النهر
وحين خلَوْنا تحت الصفصافِ
طعنتُ (أنا ونُهى وسهى) في النحر محدّثَنا
ورمينا جثّته في البحر وطرنا
نمشي عبر الحَوْرِ وفي أعلى الرمّان وتوتِ الحقلِ
نهى بفمٍ وسهى بفمٍ
وأنا بين الثغريْن لهيبٌ عسَليٌّ. أمسكتُ المفتاحَ
فتحتُ قميصي تحت العُنْقِ هتفتُ أنا يا ناس قتلتُ محدِّثنا
صاحتْ في العتمِ نهى: لا. لا
أنتَ قتلتَ «أنا»
صاحتْ أوجاع سهى: لا. لا
أنتِ قتلتِ أنا

وغمرتُ نهى وسهى وعدَوْنا. طِرْنا فوق الحَوْر
لمسنا أثمار التفاح عرقْنا
قال محدّثنا: بل كيف نحرتم تعَبي
قلنا أنتَ رضيتَ فدَعْنا
ورمينا جثّته في البرّ وعُدنا
قالت بيروتُ لنا
هيّا نختبىء الآن بهذا الشرق المقتولِ
تعرّينا بالعتم طلعنا حتى الثلجِ على أضلعنا

غناء:

«نحنُ عُراةُ الفجرِ ـ أزيحونا
إنْ كنتم تمتلكون غراماً أقوى
نحن عراةُ اللحم المرهفِ ـ
فكّوا أضلعنا عن كرة الشمس»
وصاح مرافقنا كفّوا عن هذا الهَذْرِ ـ وصلْنا
وبلمحة عينٍ أنزلْنا كلَّ حقائبنا
واجتزنا شجَرَ التفاحِ صعِدنا درَجَ المصطبةِ الصارخِ
أعني ورق الكرمة والزيتونِ
غمرنا أطيابَ الورْدِ الجوريِّ وقبّلْنا أحجار البابِ
صرخنا: مَنْ معه المفتاحُ
أجاب البيتُ أنا المفتاحُ. فتحنا ودخلْنا
«ها نحن اليوم أمام سواحلكم
ومدائنكم يا إخوتنا في جوف خريطتنا»
هل يأذنُ لي (أعني ولنا) ملكُ البطّيخِ
بأن أدخل رأسَ البطيخ الدائخَ هذا
أعني رأس الكرة الأرضيَّةِ (أعني رأسي)
ـ «كفّـوا عن هـذا الهـذرِ وصلنـا/كفّـوا «عن هـذا الهـذر وصلنا...»
واهتزّ معلّمنا وتهاوى
وتداعينا تحت اللوز نصبُّ الماءَ عليه فلا يسمعْ
وصعِدنا كَرَزاتِ الكرْم. بقايا جُثَثِ التينِ. شَوَتنا رائحـةُ الطيّونِ
صعدنا/قبّلنا أحجار الدرْبِ. أضَعْنا كلَّ بيوتِ البلْدةِ
أشلاءَ الأبواب وأشباهَ الألوان صرخنا
مَنْ معه المفتاحُ؟
أجاب ترابٌ تحت الصخرِ: أنا المفتاحُ
أجاب ترابٌ تحت القبر: أنا المفتاحُ
أجاب دخان الأرض: صدقتم
وفتحنا ودخلنا
ها نحن الآن وراء قصائدكم، في ذيل خريطتنا المشويّة قرب الميتمِ
فـوق رماد البيت تمـاماً. هـل ندخـل؟ هل يُعفينـا ملك الإسفنج الأسود من رسم «الكوتا» الوطنيِّ لندخل هذا البيتَ الشعريَّ المهدوم
الأصوات: هل نخرج
هل نخرج
من خرم جدار الموتى؟؟

الصحافة اللبنانية ترجمان الوجدان العربي في معركة التحرير الجزائرية

بقلم د. علي سعد(*)

عندما كلفت بتمثيل اتحاد الكتاب اللبنانيين في هذه الندوة الكريمة، رأيت، بسبب ضيق الوقت المتاح، أن أحصر كلمتي في أضيق الحدود، فأتحدث عن دور الصحافة الأدبية اللبنانية في نشر انتاج أهل القلم في بلادي، في تعاطفهم وتعاطف الشعب اللبناني مع كفاح الشعب الجزائري البطل.

ولكنني، لدى مراجعة ما تيسر من أعداد المجلات اللبنانية التي كانت تعمل، في الحقل الثقافي خاصة، في الفترة الممتدة بين عامي ١٩٥٥ و١٩٦٢، وجدت أن الظاهرة الجديرة بالاهتمام في إسهام هذه المجلات كانت تتمثل في قدرتها على استقطاب نتاج قرائح الكتاب والشعراء المنتمين إلى مختلف الأقطار العربية، بحيث تحتل كتاباتهم حيزاً أوسع مما تحتله كتابات اللبنانيين منهم.

وظاهرة الانفتاح على الخارج، وخاصة على الدنيا العربية، يعتبرها اللبنانيون جانباً أساسياً من رسالة لبنان التاريخية، بل أحد مبررات وجوده واستمراره. وفي المجال الثقافي، يتخذ انفتاح الصحافة، والمنابر الثقافية بصورة عامة على النتاج الأدبي والفكري القادم من الأرض العربية معنى التعلق بحرية الفكر والرأي، من جهة، ومعنى الإصرار على تأكيد انتمائه القومي، وهويته العربية. ولا أحسبني بعيداً عن الواقع إن قلت إن جانباً كبيراً من الصراع الذي يدور على الأرض اللبنانية منذ سنوات ينطلق من الاختلاف، بين طرفي الصراع، على تحديد مدى وأهمية هذين المعنيين.

وبعد، فلكي أبين، بصورة محسوسة، أهمية الدور الذي لعبته الصحافة اللبنانية، ذات التوجه الثقافي، من فئة المجلات الشهرية والفصلية، في ترجمة التحرك الوجداني عند المثقفين وعند الجماهير، في لبنان والعالم العربي، إزاء أحداث الثورة الجزائرية، رأيت أن أفضل ما يمكن عمله هو تقديم كشف عن الكتابات التي صدرت على صفحات المجلات من هذه الفئة، مستبعداً الصحف اليومية والأسبوعية التي تستدعي مراجعتها الشهور الطوال. وكانت حصيلة هذا التقصي، إعداد فهرست مفصل عن هذه الكتابات أرفقناها بالنص المكتوب لهذه الكلمة. ولسنا ندَّعي أنه كامل. ويستحيل في فترة الأسبوعين، بل أقل، التي أتيحت لنا لإعداد هذه الكلمة، حتى تصفح عناوين الكتابات التي تعنينا والمبثوثة في عشرات المجلات التي

(*) أعدّ هذا البحث لالقائه في ندوة خاصة أقيمت في الجزائر.

يصعب الوصول إليها والعثور عليها في ظروف الأوضاع اللبنانية السائدة حالياً. ولكن الفهرست يتضمن كشفاً كاملاً لكل ما نشر، حول الجزائر وثورتها، في مجلة «الآداب»، التي كانت، فيما بين أواسط الخمسينات والسبعينات، المنبر الأهم لأدباء وشعراء العربية، ذوي التحسس القومي، وكشفاً كاملاً لمجلة «شعر»، وهما المجلتان اللتان استطعنا مراجعة كامل مجموعاتهما السنوية عن الفترة الممتدة بين عامي ١٩٥٥ و١٩٦٢. وفي الفهرست كذلك عناوين لبعض الكتابات التي عثرنا عليها في مجلات أخرى: «كالثقافة الوطنية» و«الطريق» و«المعارف» التي لم يتح لنا الوقت إلا مراجعة اعداد محدودة منها، ومن مجلات غير مذكورة في الفهرست مثل «الأديب» و«الحكمة» و«الرسالة».

وإذا اعتبرنا أن الأعداد التي روجعت في هذه المجلات تشكل عينة ذات قيمة دالة على مضمون مجموع الأعداد الصادرة، أمكننا التأكيد أن ما يتضمنه الفهرست يشكل ما يقارب ٧٠٪ من مجموع الكتابات المتصلة بالثورة الجزائرية في الصحافة الثقافية اللبنانية.

وقد صنفنا المواد المتوفرة داخل سبع فئات هي:

١ ـ القصائد.
٢ ـ الدراسات والأبحاث الصادرة باللغة العربية.
٣ ـ التعليقات والمناقشات التي دارت حول الكتابات المنشورة.
٤ ـ كتابات بالفرنسية ترجمت إلى العربية ونشرت في المجلات المراجعة.
٥ ـ القصص.
٦ ـ المسرحيات.
٧ ـ أخبار عن النشاط المبذول في البلدان العربية وفي العالم دفاعاً عن الثورة الجزائرية.

والانطباع الأول الذي يتكون لدينا من الجولة الخاطفة على العناوين المدرجة هو أن الشعر يحتل المكانة الأولى بين مختلف الصيغ الكتابية المعتمدة.

ففي مقابل واحد وسبعين قصيدة أحصيناها، لا يوجد غير ثلاثة وثلاثين بحثاً ودراسة باللغة العربية وثلاثة عشر بحثاً باللغة الفرنسية، وسبع قصص وثلاث مسرحيات.

وهذا الأمر طبيعي، في البلدان العربية خاصة، حيث الشعر هو المتنفّس الأول لوجدان الناس، في تفاعله مع الأحداث البالغة الإثارة كالحروب والثورات. والشعر، بخلاف الفنون الكلامية الأخرى، هو الأقرب تناولاً لأنه لا يحتاج إلا لشحنات من العاطفة والأحاسيس ولدفق من الرؤى ولقدرة على صياغة الصور والرؤى والأحاسيس في سياق من الألفاظ المنظومة في نسق محدد ضمن إيقاع وقيود شكلية مفروضة من التراث أو ضمن إيقاع وقيود يبتدعها الشاعر وفقاً للمضمون الخاص بكل قصيدة.

وكل هذه العناصر: الرؤى والأحاسيس والصور والقدرة التعبيرية الملائمة عناصر نابعة من ذات الشاعر القائمة على تقاطع التفاعلات بين طبيعته وبيئته بما فيها تكونه الثقافي. لذلك يسهل قول الشعر للتعبير عن الانفعالات التي تثيرها في نفوس الناس، وفي نفس الشاعر الأحداث المزلزلة، ولتلبية الرغبة في ملاحقة الحدث الهارب وتأثيراته المتحولة، بالسرعة الكافية لالتقاط لفح إسقاطاته على النفس ولأسر الزمن في إيقاع الكلمات ودلالاتها.

فلا عجب إذن أن يقع الاختيار على الشعر كصيغة فضلى للتعبير الأدبي من لحظات التوقد العاطفي إزاء أحداث الثورة الجزائرية، في مختلف أرجاء العالم العربي، تماماً مثلما كان الأمر إزاء العدوان الثلاثي على مصر، وإزاء مآثر فدائيي المقاومة الفلسطينية ومآسي الشعب الفلسطيني وكما هو الحال اليوم في تدفق الشعر الملتزم في محاولته التعاطي مع مراحل المأساة اللبنانية والاجتياح الاسرائيلي وانبثاق المقاومة الوطنية اللبنانية التي استطاعت بتصدّيها الأسطوري للعدوّ الصهيونيّ أن تجسد الروح البطولية التي تجلت على مدى التاريخ المجيد للأمة العربية والإسلامية والتي سطرت ثورة الجزائر إحدى أنصع صفحاته.

والانطباع الثاني يتعلق بتوزع الإسهام في القصائد والكتابات المنشورة بين كتّاب وشعراء ينتمون إلى مختلف أنحاء العالم العربي وأقطاره بما فيها الجزائر؛ مع الإشارة

إلى أن هناك قصائد ودراسات وأبحاثاً صادرة عن شعراء وكتاب ومفكرين فرنسيين كانت لهم الشجاعة في استنكار أساليب القمع الوحشي التي كانت تمارسها السلطات الفرنسية بحق الشعب الجزائري.

والانطباع الثالث يتصل بملاحظة إسهام الكتّاب الجزائريين بصورة وافية في حقل الأبحاث والدراسات. ونذكر من الكتّاب بصورة خاصة عثمان سعدي وأبو القاسم سعد الله وعبد الحميد المهري ومالك بن بني ومحمد الصالح الصديق والجنيدي خليفة الذين كانت تدفعهم إلى الكتابة في مجلاتنا الرغبة المتحرقة في التعريف ببلادهم وبتراثها الثقافي والنضالي الذي كان مجهولاً، بصورة شبه تامة، من شعوب المشرق العربي. وبسبب الزاد المعرفي الأوسع الذي كانوا يملكونه عن وطنهم الجزائر، تتصف أبحاثهم بغنى في المضمون يرتكز إلى خبرة بأحوال شعبها، نفتقده في أبحاث ودراسات الكتّاب العرب من غير الجزائريين الذين كان يتعذر عليهم الوصول إلى المراجع والحقائق، في ينابيعها، عن أرض الجزائر وشعبها بفعل الحصار الرهيب المضروب حولهما خلال قرن وثلث من قبل المحتل الغاصب.

أما الأبحاث والدراسات الصادرة عن الكتاب الفرنسيين الأحرار المؤيدين لشرعية نضال الشعب الجزائري، فإننا نلمس فيها، من جهة، عمق التحليل، والجدية والإبداعية في التقصّي عن الحقائق، عبر عمليات توثيقية هامة، ومن جهة أخرى، نبرة مشحونة بالأسى الملتاع الذي يعكس التمزق النفسي والشعور بالعار أمام وحشية الجرائم التي كانت السلطات التي تمثّل شعبهم ترتكبها على أرض الجزائر باسم التمدّن والحضارة.

وأجدني مسوقاً للقيام بمحاولة. فيها الكثير من المخاطرة، للولوج أعمق وأبعد إلى الكتابات التي توحي بها العناوين المدرجة بالفهرست لنرسم بعض الخطوط الكبرى لملامح مضمونها ولنتبين خصائص الأساليب الكتابية التي اعتمدها مختلف الذين جنّدوا قرائحهم وأقلامهم للإعراب عن مشاركتهم الوجدانية مع الشعب الجزائري البطل.

وبالنظر لضيق الوقت، أرى أن أركز محاولتي على الأعمال الشعرية، فالشعر هو أقرب الفنون الشعرية من حديث القلب والعاطفة. وهل في ندوتنا هذه ما هو أهم من أن نستعيد معاً بعضاً من اللحظات الشعورية المتوهجة عندما كانت قلوب الملايين من أبناء أمتنا مشدودين إلى أرض الجزائر، يُعانون آلام جراحاتها ويبتهجون لبطولات أبنائها ويرون في انتصارها إحدى أكبر المحطات المجيدة في حياة هذه الأمة، وإيذاناً بالانهيار الأخير لهيكل الاستعمار القديم.

وسنكتفي، اختصاراً للمهمة، باستعراض بعض المعاني الأساسية التي يلتقي عليها عدد من الشعراء في تعاطيهم مع أحداث الجزائر، مع الإشارة إلى بعض الدروب الخاصة التي سلكها البعض منهم.

المعنى المشترك الأول الذي انطلق منه خيال العديد من الشعراء هو شعور الاعتزاز القومي بنهوض الشعب الجزائري العظيم الذي كنا نحسب أن الاستعمار ألغاه نهائياً كشعب عربي ومسلم، وهتاف الدم الواحد والمصير الواحد الذي يجمع بين مغرب الوطن العربي ومشرقه.

ومن المشرق ارتفع صوت سليمان العيسى ليحيي في قصيدته «من ملحمة الجزائر» خروج المارد العربي في أرض الجزائر لاستنقاذ وجوده أرضاً وروحاً وتاريخاً ولغة وشخصية حضارية، من أيدي محتل غاصب أراد مع نهب الأرض إلغاء هذا التاريخ ومحو اللغة والروح واستلاب الشخصية:

يا قلاع الطغاة قد نفض
العملاق من جفنه عصور الضباب
أمة ظنّها الغزاة اضمحلت
وتلاشت وراء ألف حجاب
من أحال الجبال زأر براكين
وجدران معقل غلّاب
يتحدى قوى الجريمة في الأرض
فتبدو كسيحة الأنياب
إنها أمتي تشدّ جناحيها
فوجه التاريخ وجه انقلاب

وهذا محمد مهدي الجواهري يذكرنا في قصيدته «يوم

غسلت بالنور ضحاياك
هذا الأفق الكابي المعتم
أفق الحرية
هذا الأفق الكابي المعتم
مازال يفجر يا وطني . . . .
ألم الإيمان الأكبر
مازال يلاحق قرضة القرن العشرين
وشراذم حراس الحرية.

والشاعر حسن النجمي، من «قطر»، يرسم في «قصيدة إلى الفجر» قصة انبعاث الشعب الجزائري عملاقاً يخرج من طين الأرض ومن أكفان الموت الذي انحدر إليه عقوداً طويلة، مدفوعاً بابتهالات الكهان التي خدرت فيه حوافزه للثورة:

ما زلنا أغراباً يا أمي
في أرض تنبت كهاناً
في ديجور
يا ثورة يا وجه النور
يا كفاً تبعث موتانا
مدّي في الأعراق الجذرا
حيّي الجمرا
في الزند الفاضل والساعد
خلي العملاق المتواني خلي المارد
يخلق يجبل طين الأرض
عيني آدم
ومصير المخذول العالم
بسياط الحب أو البغض
فات الأفيون ـ القدر.

ومقلع ثالث يغرف منه خيال الشعراء هو استفراغ النقمة والحقد واستمطار اللقمة على المستعمر الفرنسي لبشاعة جرائمه التي لطخت بالعار اسم فرنسا وجعلت إرثها التاريخي كموطن للحريات والمبادىء والمثل الإنسانية يبدو زيفاً وكذباً ورياء.

هذا ما يحاول أن يعبر عنه الشاعر السوري نذير العظمة في قصيدته «فرنسا والريح المجنونة»:

أبداً يسطع في ليل الضمير من فرنسا
دميَ الراكض نهراً من ضياء
يا ابنة النور اشحني أشلاءنا بالكهرباء
والبسي الأحرار صاروا فوق تاريخك نعشاً ورداء
عبدة أنت على بئر من البترول في الرمل الأمير
تسفحين الروح آبار دماء.

والجواهري، هو أيضاً يفضح في قصيدته «يوم الجزائر» تنكّر فرنسا لكل تاريخها الثوري بكلمات لا أبلغ ولا أوضح ولا أكثر لذعاً.

جزائر سامك خسف الهوان
شرعٌ لمثلك لم يُشرع
وسِفْر به المثل الصالحات
ردّت إلى الخلق الأوضع
أزيلت صحائفه النيرات
دويست ولبثت بمستنقع
مشت لك باريس أم الحقوق
وحشاً يدبّ على أربع
فرنسا وما أقبح المدعي
كذاباً وما أخبث المدعي
لك الويل من رائم اطعمت
دم الراضعين ولم تشبع
ومستذئب يستميل الرعاة
لتلجأ منه إلى مفزع
لك الويل فاجرة علقت
صليب المسيح على المخدع
تهدم «بستيل» في موضع
وتبني «البساتيل» في موضع.

وفي قصائد شعراء المشرق العربي نبرة أسى وحسرة لبعدهم عن أرض المعركة وعجزهم عن الإسهام فيها بالقتال وليس بالكلام فقط.

وممن ترجم هذا الشعور الشاعر العراقي شفيق الكمالي في قصيدته «تحية»:

أواه يا أخي
لو أن لي جناح
لو إنني من بعض هذه الرياح
لكان أن رأيتني مع الرجال . .
في أرضنا التي يموج فوقها الأسى
يا سائراً والعزم في عيونه أراه
احمل لهم لإخوتي هناك
دمي . . . دم الرفاق حيث يوجدون.

ومحمد المصري يغني، من دمشق، الحسرة نفسها في قصيدته «جزائرية»:

ليتني نسمة من نسيمات دمشق الشتوية
ليت إني قوة تهدم قضبان السجون الدمويه
ليت لي . . . جنح حمامه . . . يا جميله
كنت رفرفت إلى عينيك في الليل وطرنا
إنما يحزن قلبي إنني لا أستطيع
غير أن أهديك هذي الأغنية

ولكن كلمات سليمان العيسى في قصيدته «من ملحمة الجزائر» تبدو في ذروة القدرة على ترجمة هذه الغصة والحرقة أمام عجز الشعر عن أن يُغْني في المعركة ما يُغْنيه السلاح:

ما عساني أقول والشاعر الرشاش والمدفع الخطيب الهادر
فوق شعري وفوق معجزة الألحان هذا الذي تخط الجزائر
ما عساني أقول؟ والنار لم تلفح جبيني هناك والثأر دائر
ودوي الرشاش لم يخترق سمعي ويسكب في جانحيَّ المشاعر.

أما قصائد الشعراء الجزائريين الذين لم يجدوا للتعبير عن خلجات نفوسهم غير اللغة الفرنسية فتحمل التياعاً وشجى لا يسع القارىء إلا أن يشاركهم لفحهما:

فلنستمع، إلى مقاطع مجتزأة من قصيدة مالك حداد «المسير الطويل» تحكي حرقة كل عربي في الجزائر أمام عملية استلاب هويته العربية:

إن البرنس الذي ارتداه أجدادي
البرنس الذي يتراءى أمامي في كل مكان
مايزال دثاري
مايزال استمرار الحياة في داري
أنا الكلمة الأخيرة في القصة الضخمة التي ابتدأت. . . .
أبي! يا أبي! لماذا حرمتني
تلك الموسيقى المنسوجة من لحمي ودمي
انظر إليَّ! أنا ابنك
تلك الكلمات الحلوة التي كان يعرفها أيام كان راعياً.

ولْنتبيَّن في كلمات نور الدين تيدافي التي تكتفي بالإيماءة البعيدة إلى المدلولات المتخفية وراء سحر الإشارة المختصرة داخل اللغز، حرقة شعب تدفع به كل جذوره صوب ضوء الحرية والاستقلال:

شعب نقيّ أمام التهديدات، وجزائريٌ فوق ذلك
أخي يوسع الشقاء حتى حدود التمرد
ويحول الانسان إلى رجاء مجهول
شعبي يدفع أعتى صنوف العدم إلى حدود اليأس
هو الجذر المنسي تحت أناة الأصيل المرهقة
وأرضي، وهي الموشور الخارج من الرقاد،
تركض للإجهاز على الرياح المزدحمة بالدماء،
وعلى أهوال الرعب المصكوكة في الصلصال
أرضي حيث الآلام تنسى أمداءها
وحيث المستحيل تأخذه الدهشة من فِعْل الظمأ حين تدق ساعة الشعب
وحيث الحماسة المستنقطة من بين الأنياب
تسكن الاستقلال.

هذه اطلالات خاطفة على بعض المعاني والتداعيات المشتركة بين عدد من الشعراء الذين استجابوا لتأثيرات الثورة الجزائرية بمجموع حركتها وحركة القوى الفاعلة فيها.

ولكن علينا أن لا ننسى أن أكثر من ثلث القصائد التي أحصيناها في الفهرست تركز أضواءها على حالات فردية تتخذها ظاهرة نموذجية لأحد وجوه الثورة وتفاعلاتها.

فهرست

لبعض عناوين الكتابات المنشورة حول الجزائر والثورة الجزائرية في المجلات اللبنانية

(١٩٥٥ - ١٩٦٣)

أولاً - القصائد

اسم الشاعر	عنوان القصيدة	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
- عبد الوهاب البياتي - بغداد	أغنية انتصار إلى مراكش وتونس	الثقافة الوطنية	١٩٥٥	ت ١ (أكتوبر)	١٨
- علي الحلي - بغداد	أعراس الثوار تحية إلى ثوار المغرب العربي الكبير	الآداب	١٩٥٥	نيسان (أبريل)	٤١
- ناجي علوش - الأردن	هولاكو الجديد حول مجازر منطقة سطيف عام ١٩٤٥	الآداب	١٩٥٥	ت ٢ (نوفمبر)	٢٢
- سليمان العيسى - دمشق	جرحنا ذاك الذي ينزف ناراً وكفاحاً مهداة إلى ثوار الجزائر	الآداب	١٩٥٥	آب (أغسطس)	٥ و ٦
- كاظم جواد - بغداد	أغنية إلى ريتون حول استشهاد الفتى ريتون في الجزائر	الآداب	١٩٥٥	ك ١ (ديسمبر)	٥
- كاظم جواد - بغداد	رسالة إلى صديقي من سجين عربي في الجزائر إلى رفيقته	الآداب	١٩٥٦	نوار (مايو)	٢
- أحمد سويد - بيروت	ترنيمة إلى كل أم عربية في المغرب العربي (شعر حر)	الآداب	[illegible]	نوار (مايو)	٩
- أبو القاسم سعد الله - القاهرة	المروحة (إلى كل عربي يعيش في وطنه الكبير)	الآداب	١٩٥٦	نوار (مايو)	١٠
- موسى النقدي - بغداد	حكاية للأصدقاء	الآداب	١٩٥٦	حزيران (يونيو)	٩
- أبو القاسم سعد الله - القاهرة	ثأر وحب (إلى كل ثائر وراءه قلب يحفق)	الآداب	١٩٥٦	آذار (مارس)	٥١
- علي الحلي - بغداد	مولد الثورة الجزائرية	الآداب	١٩٥٦	تموز (يوليو)	٢٤
- محمد النقدي - بغداد	من أناشيد الثوار الجزائريين	الآداب	١٩٥٦	تموز (يوليو)	٢٥
- محمد شمس الدين - طرابلس - لبنان	أنشودة الجزائر	الآداب	١٩٥٦	تموز (يوليو)	٢٥
- زهير أحمد - بغداد	إلى شاعر جزائري شهيد	الآداب	١٩٥٦	تموز (يوليو)	٢٦
- أبو القاسم سعد الله - القاهرة	انسانية (إلى سارتر في موقفه الإنساني من قضية الجزائر العربية)	الآداب	١٩٥٦	آب (أغسطس)	٤١
- عبد الرضا الطعان - باريس	هؤلاء من شمالي إفريقيا	الآداب	١٩٥٦	آب أغسطس)	٤١
- بدر شاكر السياب - بغداد	رسالة من قبر (إلى المجاهدين الجزائريين)	الآداب	١٩٥٦	أيلول (سبتمبر)	١٢
- محمد مهدي الجواهري - بغداد	يوم الجزائر	الطريق	١٩٥٦	تموز (يوليو) وآب (أغسطس)	١٥ و ١٦
- محمد جميل شلش - بيروت	نداء إلى الشرق العربي	الآداب	١٩٥٦	أيلول (سبتمبر)	٢٤
- جلال السمرائي - بغداد	الربيع في الجزائر	الآداب	١٩٥٦	أيلول (سبتمبر)	٢٨
- حسن البياتي - فيينا	الجسر الأخير (إلى المناضلين الأحرار في الجزائر)	الآداب	١٩٥٦	ت ١ (أكتوبر)	٤٨
- أبو القاسم سعد الله - القاهرة	شعارات	الآداب	١٩٥٦	ت ١ (أكتوبر)	٥٧
- علي الحلي - بيروت	في حقل الدم (رسالة من مناضل جزائري إلى أخيه في باريس)	الآداب	١٩٥٦	ت ٢ (نوفمبر)	٢٠
- نازك الملائكة - بغداد	الراقصة المذبوحة (تحية للجزائر في نضالها)	الآداب	١٩٥٦	ك ١ (ديسمبر)	١٩
- بشير قطبي - عمان	مادا يريد الداخلون	الآداب	١٩٥٦	ك ١ (ديسمبر)	٢٣

اسم الشاعر	عنوان القصيدة	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
ـ محمد النجدي ـ بغداد	رجال من الجزائر	الآداب	١٩٥٧	شباط (فبراير)	٤٠
ـ أيوب طه ـ القاهرة	أوراس	الآداب	١٩٥٧	آيار (مايو)	٢٩
ـ فاروق شوشة ـ القاهرة	يا مغرب	الآداب	١٩٥٧	حزيران (يونيو)	١٦ ـ ١٧
ـ ناجي علوش ـ الكويت	أغنية للصامدين (عن مجاهدين جزائريين)	الآداب	١٩٥٧	ت ١ (أكتوبر)	٣٩
ـ محمد الفيتوري ـ القاهرة	رسالة إلى جميلة (مستوحاة من حياة الثائرة الجزائرية جميلة بوعزة)	الآداب	١٩٥٨	ك ١ (يناير)	٤٨ و ٤٩
ـ شفيق الكمالي ـ العراق	تحية (من وحي رسالة تلقاها من رفيق يزور الجزائر)	الآداب	١٩٥٨	آذار (مارس)	٢٤
ـ نزار قباني ـ	جميلة بوجيرد	الآداب	١٩٥٨	نيسان (أبريل)	١ و ٢
ـ نجيب سرور ـ القاهرة	الجمعة الحزينة	الآداب	١٩٥٨	نيسان (أبريل)	١٢
ـ سليمان العيسى ـ حلب	من ملحمة الجزائر	الآداب	١٩٥٨	آيار (مايو)	٦ ـ ٧
ـ حسن البياتي ـ بغداد	ضحكة جميلة (عندما تلي حكم الاعدام على جميلة بوحيرد)	الآداب	١٩٥٨	آيار (مايو)	٢٣
ـ علي الحلي ـ بغداد	من جان دارك إلى بوحيرد	الآداب	١٩٥٨	حزيران ـ آب	٢٢ ـ ٢٣
ـ محمد المصري ـ دمشق	جزائرية	الآداب	١٩٥٨	نيسان (أبريل)	٨
ـ فارس قويدر ـ دمشق	جزائري (أسطورة عربية)	الآداب	١٩٥٨	ك ١ (ديسمبر)	١٦
ـ محمد البخاري	باريس في الظلام (رسالة غائب إلى زوجته)	الآداب	١٩٥٨	ك ١ (ديسمبر)	٤٣
ـ عيسى الناعوري	جميلة الجزائرية	الآداب	١٩٥٨	نيسان (أبريل)	١١
ـ عبد العزيز النعماني ـ القاهرة	السيمفونية الثائرة	الآداب	١٩٥٨	ك ١ (ديسمبر)	٥٣
ـ نازك الملائكة ـ بغداد	نحن وجميلة	الآداب	١٩٥٩	ك ٢ (يناير)	١٨
ـ صادق الصائغ ـ بغداد	غنوة وداد لجميلة بوحيرد	الآداب	١٩٥٩	ك ٢ (يناير)	١٩
ـ حسن فتح الباب ـ القاهرة	رسالة من جميلة	الآداب	١٩٥٩	نيسان (أبريل)	١٦
ـ حسن فتح الباب ـ القاهرة	العالم والحرية (أغنية من الجزائر)	الآداب	١٩٥٩	نوار (مايو)	١٩
ـ شفيق الكمالي ـ بغداد	أغنية عربية	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٣٣
ـ عبد الباسط الصوفي ـ حمص	الحقد والفولاذ (من رسائل جميلة)	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٤١
ـ خليل الخوري ـ دمشق	إلى جميلة القضية	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٦٤ ـ ٦٥
ـ الحساني حسن عبد الله ـ القاهرة	الموت الجديد	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٩٧
ـ محمود محمد كلزي ـ القامشلي	ستظل جزائرنا خضراء	الآداب	١٩٦٠	نيسان (أبريل)	٤٨
ـ سليمان العيسى ـ حلب	إلى جميلة بوباشا بطلة الجزائر الجديدة	الآداب	١٩٦٠	آب (أغسطس)	٦
ـ نجيب سرور ـ موسكو	عرس أوراس (بمناسبة اعتقال جميلة بوباشا)	الآداب	١٩٦٠	آب (أغسطس)	٧
ـ رفيق الخوري ـ بيروت	باريس والكلمات المضيئة (إلى سارتر ورفاقه)	الآداب	١٩٦٠	ك ١ (ديسمبر)	٥
ـ أحمد سويد ـ بيروت	أغنية لها (بمناسبة عيد كفاحها السابع)	الآداب	١٩٦٠	ك ١ (ديسمبر)	٧

تابع

اسم الشاعر	عنوان القصيدة	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
ـ مالك حداد ـ الجزائر	أغنيات لمجد الجزائر ـوقصائد مختارة ـ من ديوان «الشاعر في خطر»	الآداب	١٩٦١	آب (أغسطس)	١ ـ ٣
ـ حسن النجمي ـ قطر	قصيدة إلى الفجر	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٥٦
ـ سليمان العيسى ـ حلب	صلاة لأرض الثورة (بمناسبة لقائه في حلب بالشاعر مالك حداد)	الآداب	١٩٦١	آب (أغسطس)	٤ ـ ٥
ـ علي الحلي ـ بغداد	يا طائر الزيتون (رسالةمن شاعر جزائري سجين إلى أطفاله في وهران)	الآداب	١٩٦١	ت ١ (أكتوبر)	٢٢
ـ كاظم جواد ـ بغداد	أربع قصائد إلى الجزائر الظافرة	الآداب	١٩٦٢	آيار (مايو)	٤
ـ محيى الدين فارس	الجزائر والسلام	الآداب	١٩٦٢	آيار (مايو)	٥
ـ محمد راضي جعفر ـ بغداد	من ضفاف الدم (من جزائري	المعارف	١٩٦٢	أيلول (سبتمبر)	٣٣
	إلى الشاعر) أغنية العودة (إلى الشعب الجزائري المنتصر	الآداب	١٩٦٢	حزيران (يونيو)	١٣
ـ بدر شاكر السياب ـ بيروت	ربيع الجزائر	المعارف	١٩٦٣	تموز ـ آب	٨
ـ كاتب ياسين ـ باريس	تلك هي الحياة (ترجمتها ملك أبيض العِيسَى عن الفرنسية)	الآداب	١٩٦٣	ك ٢ يناير	٣٥

القصائد عير المذكـورة في الفهرست أعـلاه والتي يتضمنها العـدد الخاص بالثورة الجزائرية، الصادر عن مجلة «شعر» اللبنانية شتاء عام ١٩٦١ .

اسم الشاعر	البلد	لغة القصيدة	اسم المترجم	عنوان القصيدة	الصفحات
يوسف الخال	بيروت	العمومية		ترابنا الستفاق	٩ ـ ١٠
شوقي أبي شقرا	بيروت	العمومية		وجه جميلة	١١
بيار امانويل	باريس	الفرنسية		العادلون الجلادون	١٤ ـ ٢٢
محيى الدين فارس	القاهرة	العربية		أغنية خضراء إلى أوراس	٢٤ ـ ٢٧
هنري كزيا	باريس	الفرنسية	شوقي أبي شقرا	مؤامرة المتعادلين (إلى جمال الجزائري)	٢٨ ـ ٧٠
جبرا إبراهيم جبرا	بغداد	العربية		لعنة بروميتوس	٧٢ ـ ٧٥
نور الدين تيدافي	الجزائر	الفرنسية		أربع قصائد	٧٦ ـ ٨٥
نذير العظمة		العربية		فرنسا والريح المجنونة	٨٦ ـ ٩١
آلان جوفروا	باريس	الفرنسية		الإعلان الاستقلالي (إلى صراخات فرنسوا ديفران)	٩٢ ـ ١٢٢
انسي الحاج	بيروت	العربية		أربع قصائد	١٢٤ ـ ١٢٧
بيار أمانويل	باريس	الفرنسية		الغنغرينة	١٤١ ـ ١٤٤

وفي العدد كذلك مختارات من قصائد سبق نشرها للشعراء .

بدر شاكر السياب: رسالة من فقيرة
عبدالباسط الصوفي: الحقد والفولاذ
(من رسائل جميلة)
نازك الملائكة: الراقصة المذبوحة
سعدي يوسف: أرض وهران

ثانياً ـ الدراسات والأبحاث المتعلقة بالجزائر والثورة الجزائرية (باللغة العربية)

اسم الكاتب	البلد الذي أرسل منه البحث	عنوان البحث	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
عثمان سعدي	القاهرة	مشكلة الثقافة في الجزائر	الآداب	١٩٥٥	آذار (مارس)	٥٧ ـ ٦٠
عثمان سعدي	القاهرة	الفن الشعبي في الجزائر	الآداب	١٩٥٥	تموز (يوليو)	٤١ ـ ٤٧
عثمان سعدي	القاهرة	زيدون الشهيد	الآداب	١٩٥٦	شباط (فبراير)	٥٠ ـ ٥١
عثمان سعدي	القاهرة	مأساة شعب وتبلد ضمير	الآداب	١٩٥٦	نوار (مايو)	٣ ـ ٨
افتتاحية الآداب	بيروت	الديموقراطية والإبادة	الآداب	١٩٥٦	نوار (مايو)	١
الجنيدي خليفة	بربروس ـ الجزائر	رسالة من سجين جزائري	الطريق	١٩٥٨	شباط (فبراير)	٢٥ ـ ٢٦
مغير مذكور		الجزائر العربية في طريق السيادة والاستقلال	الطريق	١٩٥٦	تموز وآب	١٧
أبو القاسم سعد الله	القاهرة	الغزل في الشعر الجزائري	الطريق	١٩٥٨	نوار (مايو)	٤٦ ـ ٤٨
عبد الله عبدالدائم	دمشق	مآثر فرنسا في الجزائر	الآداب	١٩٥٧	آذار (مارس)	٢ ـ ٣
رئيف خوري	بيروت	الحل الوحيد لقضية الجزائر	الآداب	١٩٥٧	حزيران (يونيو)	١٤ ـ ١٥
سهيل إدريس	بيروت	قضية الجزائر، التعذيب والشرف	الآداب	١٩٥٧	حزيران (يونيو)	١٨ ـ ٢٠
عبدالحميد المهري	دمشق	الجانب الإنشائي من الثورة الجزائرية	الآداب	١٩٥٧	آب (أغسطس)	٢٦ ـ ٣٠
عثمان سعدي	القاهرة	الأدب الشعبي والمقاومة الجزائرية	الآداب	١٩٥٧	آب (أغسطس)	٧٢ ـ ٧٤
أبو القاسم	القاهرة	تصميم للشعر الجزائري الحديث	الآداب	١٩٥٧	ك ١ (ديسمبر)	٢٧ ـ ٢٩
سعد الله			الآداب	١٩٥٧	ك ١ (ديسمبر)	٦٥ ـ ٧٠
عثمان سعدي	الكويت	الفلاح والثورة العربية في الجزائر	الآداب	١٩٥٩	ك ١ (ديسمبر)	٥٠ ـ ٥٤
أحمد الخطيب		الأمير عبد القادر الجزائري بطولة وشعر	الآداب	١٩٥٩	شباط (فبراير)	٤١ ـ ٤٣
خضر عباس الصالحي	بغداد	النزعة القومية المتحررة في الشعر العربي المعاصر (إشارة واسعة إلى الثورة الجزائرية)	الآداب	١٩٥٩	آذار (مارس)	٣٤ ـ ٣٨
أبو القاسم سعد الله	الجزائر	رسالة الجمعيات والنوادي	الآداب	١٩٥٩	ت ٢ (نوفمبر)	٧٤ ـ ٧٥
أبو القاسم سعد الله	القاهرة	رضا حوحو ونضال الكلمة	الآداب	١٩٦٠	ك ١ (ديسمبر)	٥٥
أبو القاسم سعد الله	الجزائر	محمد العيد كبير شعراء الجزائر	الآداب	١٩٦٠	آيار (مايو)	٤٩ ـ ٥١
عثمان سعدي	الكويت	مولود معمَّري	الآداب	١٩٦٠	آب (أغسطس)	٢٨ ـ ٣١/٧٦ ـ ٧٨
					أيلول (ستمبر)	٤٤ ـ ٥١
أبو القاسم سعد الله		محاولات النقد الأدبي في الجزائر	الآداب	١٩٦٠	أيلول (سبتمبر)	٧٣ ـ ٧٤
سهيل إدريس	بيروت	الجزائر والحرية (افتتاحية الآداب)	الآداب	١٩٦٠	ت ٢ (نوفمبر)	١
عبد الله عبدالدائم	دمشق	الإنسان وأزمة الجزائر	الآداب	١٩٦٠	ك ١ (ديسمبر)	١ ـ ٤
سهيل إدريس	بيروت	على أرض الجزائر (في ذكرى انطلاقة الثورة)	الآداب	١٩٦٢	ك ١ (ديسمبر)	١ ـ ٣
ع. أ. ق.	الجزائر	الأدب العربي يحتضر في الجزائر	الآداب	١٩٦١	حزيران (يونيو)	٧٣
باسم عبدالحميد حمود	العراق	محمد ديب والثورة الجزائرية	المعارف	١٩٦١	آيار (مايو)	٥١ ـ ٥٣
المحامي نخلة مطران	بيروت	ثورة الجزائر تتكلل بالانتصار	الطريق	١٩٦٢	نيسان (أبريل)	٦ ـ ١٠
عبد الله عبد الدائم	دمشق	الجزائر المستقلة والثورة	الآداب	١٩٦٢	تموز (يوليو)	١ ـ ٢
مراقب سياسي		انتصرت الجزائر في معركة الاستقلال	الطريق	١٩٦٢	تموز (يوليو)	٢ ـ ٧
أحمد عبدالستار الجواري		عروبة الجزائر	الآداب	١٩٦٢	ك ١ (ديسمبر)	٤

ثانياً ـ الدراسات والأبحاث (باللغة العربية).

اسم الكاتب	البلد الذي أرسل منه البحث	عنوان البحث	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
حسين مروة	بيروت	صوت الجزائر (في المؤتمر الثاني لكتاب آسيا وأفريقيا المنعقد بالقاهرة في شباط ١٩٦٢)	الطريق	١٩٦٢	آذار (مارس)	٦٧ ـ ٦٨
جليل كمال الدين	بيروت	الجزائر في ديوان شاعر (دراسة لشعر أبو القاسم سعد الله)	الطريق	١٩٦٢	ك ٢ (يناير)	٦٢ ـ ٧٦
محمد صالح الصديق	الجزائر	إلى البطل «عميروش»	الآداب	١٩٥٩	ت ١ (أكتوبر)	٧ ـ ٨

ثالثاً ـ تعليقات ومناقشات حول كتابات تتعلق بالجزائر.

اسم الكاتب	البلد	عنوان البحث	اسم المجلة	السنة	الشهر	الصفحة
د. علي سعد	بيروت	كلمة ألبير كامو «رجوع إلى تبازة» وتسجيل اعتراض على اعتبارها صفحات من الأدب الجزائري	الآداب	١٩٥٥	ت ٢ (نوفمبر)	٥٥ ـ ٦٣
عثمان سعدي	القاهرة	حول الكاموية ـ رد على تعليق د. علي سعد	الآداب	١٩٥٥	ك ١ (ديسمبر)	٦٦ ـ ٦٧
د. محمد مندور	القاهرة	تعليق أول على «افتتاحية الآداب» الديمقراطية والإبادة وعلى مقال عثمان سعدي، مأساة الجزائر وبلد الضمير العربي	الآداب	١٩٥٦	حزيران (يونيو)	٦٣ ـ ٦٥
سامي الدروبي	دمشق	تعليق ثانٍ على الافتتاحية والمقال المذكورين أعلاه				
هنري صعب الخوري	بيروت	تعليق قائد كاظم جواد وأحمد سويد وأبو القاسم سعد الله)	الآداب	١٩٥٦	حزيران (يونيو)	٦٦ ـ ٦٧
أبو القاسم سعد الله	القاهرة	تعقيب على تعليق هنري صعب الخوري حول «أسطورة المروحة»	الآداب	١٩٥٦	تموز (يوليو)	٥٨ ـ ٥٩
علي الحلي	بغداد	المروحة بين الشكل والمضمون (مداخلة بشأن بين صعب الخوري وسعد الله	الآداب	١٩٥٦	آب (أغسطس)	٥٨ ـ ٥٩
سلمى الخضراء الجيوسي	بغداد	تعليقات على قصائد البيان وجميل شلش والسمرائي	الآداب	١٩٥٦	ت ١ (أكتوبر)	٨٠ ـ ٨١
علي شلش	القاهرة	تحليل نقدي لكتابات جميلة إحدى عشرة قصيدة من منشورات دار الفكر بالقاهرة	الآداب	١٩٥٨	آيار (مايو)	٥٥ ـ ٦٠
عبدالقادر القط		نقد لمسرحية «المقاتلون» المنشورة في عدد سابق من مجلة «الآداب».	الآداب	١٩٥٧	آذار (مارس)	٧٣ ـ ٧٤
ناجي علوش	الكويت	تعليق على مقالة رئيف خوري «الحل الوحيد لقضية الجزائر»	الآداب	١٩٥٧	نوار (مايو)	١٠٦ ـ ١٠٧
محمد وهبي	بيروت	تحليل لكتاب «الثورة الجزائرية» لأحمد الخطيب	الآداب	١٩٥٩	ك ٢ (يناير)	٧٢ ـ ٧٣
صدقي إسماعيل ـ دمشق		نقد لقصة «دريس» المترجمة والملخصة في الآداب	الآداب	١٩٥٩	أيلول (سبتمبر)	٧١ ـ ٧٢

رابعاً ـ قصص ورسائل وأبحاث باللغة الفرنسية ترجمت إلى العربية ونشرت في المجلات اللبنانية.

اسم الكاتب	البلد	اسم المترجم	عنوان البحث أو المقالة				
ألبير كامو	باريس	عثمان سعدي	عودة إلى تبازة (صفحات من الأدب الجزائري)	الآداب	١٩٥٥	ت ١ (أكتوبر)	٥١ ـ ٥٤
جان بول سارتر	باريس	سهيل إدريس	نظام الاستعمار الفرنسي بالجزائر	الآداب	١٩٥٦	حزيران (مايو)	٣ ـ ٨
آلآن لالياب	باريس	غير مذكور	هذا ما شاهدناه في الجزائر من خطبة ألقيت في مؤتمر عقد في ضاحية باريس	الطريق	١٩٥٦	آذار (مارس)	٧٧ ـ ٧٨
جان بول سارتر	باريس	غير مذكور	رسالة ألقيت في المؤتمر أعلاه	الآداب	١٩٥٦	آذار (مارس)	٤٩ ـ ٥٤
كوليت وجانسون	باريس	عير مذكور	تلخيص لكتاب الأديبين الصادر ١٩٥٥ بعنوان «الجزائر الخارجة على القانون»				
جان بول سارتر	باريس	عايدة مطرجي إدريس	كتاب «الجلادون»	الآداب	١٩٥٨	نيسان (أبريل)	٣ ـ ٥
مراسل «فرنس أوبسر فاتور في الجزائر	باريس	غير مذكور	رسالة تصور فظائع الاستعمار الفرنسي	الآداب	١٩٥٧	شباط (فبراير)	٨٢
الناقد موريس نادو	باريس	الآداب	دراسة نقدية لرواية كاتب ياسين «نجمة»	الآداب	١٩٥٧	آذار (مارس)	٨ ـ ٩
مالك بن بني	باريس	الطيب الشريف	فصول من كتاب «النزعة الأفرو ـ آسيوية»	الآداب	١٩٥٧	شباط (فبراير) آذار (مارس) ت ١ (أكتوبر)	٥٢ ـ ٥٧ ٤٤ ـ ٤٨ ٤٠ ـ ٤٥
جان بول سارتر	باريس	الآداب	مقال بعنوان «مجندون يشهدون»	الآداب	١٩٥٧	آب (غسطس)	٦ ـ ٩
كلود بورديه	باريس	الآداب	«الحطف المجرم» (حول حطف الزعماء الجزائريين)	الآداب	١٩٥٦	ك ١ (ديسمبر)	٢ ـ ٢٢
جانين أوريانو	فرنسا	سهيل إدريس	ترجمة وتلخيص لرواية «درس» مأساة إنسان الحزائر في فرنسا	الآداب	١٩٥٩	آب (أغسطس)	٣ ـ ١٢
جان بول سارتر	فرنسا	سهيل إدريس	حول كتاب فرانز فانون «معذبو الأرض»	الآداب	١٩٦٢	شباط (فبراير)	٢ ـ ٤ ٤٩ ـ ٥٣

خامساً ـ القصص والمسرحيات.

اسم الكاتب	البلد	عنوان القصة أو المسرحية				
مطاع صفدي	دمشق	المزيفون والثورة العظيمة (قصة)	الآداب	١٩٥٦	آب (أغسطس)	٤٢ ـ ٤٩
عثمان سعدي	الكويت	الشيخ حداد (قصة)	الآداب	١٩٥٨	شباط (فبراير)	٤١ ـ ٤٣
عثمان سعدي	القاهرة	اثنان وثلاثون طلقة (قصة) (إلى روح الشهيد عمار قتال)	الآداب	١٩٥٨	ت ١ (أكتوبر)	٦٢ ـ ٦٤
أحمد عكاش	(في سجون فرنسا)	الزنزانة السابعة لم تعد تجيب (قصة)	الآداب	١٩٥٨	آيار (مايو)	٤٩ ـ ٥٠
عثمان سعدي		تحت الجسر المعلق (قصة)	الآداب	١٩٥٩	نوار (مايو)	٢٥ ـ ٣٢ ٥٥ ـ ٥٦
أحمد سويد	بيروت	الجوع والضمير والليل (قصة)	الآداب	١٩٦٠	نيسان (أبريل)	٢٥ ـ ٢٧
أحمد سويد	بيروت	وعلى السفوح غرسناه (قصة)	الآداب	١٩٦٠	ك ٢ (يناير)	٥٧ ـ ٦٠
عثمان سعدي	الكويت	الثلج والشرق (قصة)	الآداب	١٩٦٠	آذار (مارس)	٣٤ ـ ٣٦

سادساً ـ المسرحيات.

«جياف» (اسم مستعار) بغداد	المقاتلون (مسرحية في فصلين)	الآداب	١٩٥٧	ك ٢ (يناير)	٦٥ ـ ٦٧
أبو العيد قاسم دودو ـ فينا	عذابات (تمثيلية في فصل واحد	الآداب	١٩٥٧	ت ٢ (نوفمبر)	٤٣ ـ ٤٥
مصطفى الحلاج ـ اللاذقية	الغضب «مسرحية في ثلاثة فصول»	الآداب	١٩٥٩	ت ١ (أكتوبر)	١٨ ـ ٢٨ ٤٥ ـ ٥٤
مصطفى الحلاج ـ اللاذقية	الغضب «مسرحية في ثلاثة فصول»	الآداب	١٩٥٩	ت ١ (أكتوبر)	٤٢ ـ ٥٣

سابعاً ـ أخبار في الصحافة اللبنانية عن نشاطات المثقفين في البلدان العربية والغربية لمساندة الثورة الجزائرية.

البلد	موضع النشاط وطبيعة النشاط أو الأحداث المنوه بها	العنوان الموضوع للخبر	اسم المجلة	تاريخ صدور العدد	الصفحة
العراق	(نداء المثقفين العراقيين)	أنقذوا الجزائر العربية	الآداب	١٩٥٦ نوار (مايو)	٧٦
لبنان	(دعوة لمساندة الثورة الجزائرية)	الجزائر العربية في طريق السيادة والاستقلال	الطريق	١٩٥٦ تموز وآب	١٧
فرنسا	(رسالة من ٣٧٥ شخصية مرفوعة لرئيس الجمهورية تحقيق سرفان شرايبر تحت عنوان «ليوتنان شرايبر» واستشهاد علي بو منجل	قصة الجزائر... أيضاً تصوير للمعركة المحتدمة في فرنسا حول الجرائم التي ترتكب لقمع نضال الشعب الجزائري	الآداب	١٩٥٦ نوار (مايو)	٨٢ ـ ٨٣
فرنسا	(موقف مجلة «لانيف» والمفكر موريس دوفيرجيه المؤيد لحق الشعب الجزائري	من باب: «في المجلات العالمية»	مجلة الثقافة الوطنية	١٩٥٧ نيسان (أبريل)	٦٦
فرنسا	كلود بورديه في تصديه لفرنسوا مورياك والاعتداء على سرفان شرايبر	معركة الجزائر الفكرية	الآداب	١٩٥٩ آب (أغسطس)	٦٨ ـ ٦٩
بغداد	إعلان المؤتمر الثاني لحركة أنصار السلم في العراق تضامن الشعب العراقي مع نضال الشعب الجزائري	البيان السياسي للمؤتمر الثاني لأنصار السلم	الطريق	١٩٥٩ نيسان (أبريل)	١٢١ ـ ٢٢
الجمهورية العراقية	افتتاح المؤتمر الرابع للأدباء العرب	تلخيص لكلمة مندوب الجزائر	الثقافة الوطنية	١٩٥٩ ك ٢ (يناير)	٨٧
	دورة مجلس السلم العالمي في ستوكهولم صيف ١٩٥٩	قرار بتأييد حق الجزائر بالاستقلال	الطريق	١٩٥٩ حزيران (يونيو)	٨٨
لبنان	نداء حركة السلم في لبنان الصادر يوم ٢٥/١١/١٩٦٠	تحية الإعجاب بالثورة الجزائرية ومناشدة الشعب اللبناني بمؤازرتها	الطريق	١٩٦١ ك ٢ (يناير)	٨٥
لبنان	بيان أنصار السلم في لبنان في أسبوع نصرة الجزائر	دعوة لدعم ونصرة كفاح الشعب الجزائري واستنكار المجازر الوحشية في الجزائر	الطريق	١٩٦١ ك ٢ (يناير)	٨٦ ـ ٨٨
الجزائر	نبأ مصرع مولود فرعون	ايراد النبأ وعرض لحياة وآثار الكاتب الشهيد	الطريق	١٩٦٢ آيار (مايو)	٥٧ ـ ٦١

قصة قصيرة

النهر

بقلم خوليو كورتاثار
ترجمة: نهاد الحايك

ذهبت قائلةً ما لست أدري، إنك سترمين بنفسك في نهر السين، أو شيئاً من هذاالقبيل. إذاً، وفي هذه الساعة، أنت غريقة، أو لعلك ما زلت تقاومين، وجسدك يصارع الموت. أفتح عينيّ، الغرفة قاتمة، وثمة شعاع رقيق مُخْضَرّ ينسلّ من النافذة ويلعق أقدام السرير. سيبزغ النهار ولكن لماذا لا تزالين هنا إلى جانبي نائمة وتلهثين قليلاً؟ لقد ذهبتِ مساء البارحة قبيل أن أنام، ذهبتِ لترمي بنفسك في السين. هل عدلتِ عن ذلك؟ أتخافين؟ كنتُ نائماً وأحلم بغير وضوح بفطرٍ ينبغي ألاّ يؤكل وبخالتي التي ستكوي قمصاني. وها أنتِ هنا، شبه ملتصقة بي، تكادين تتحركين كما لو أن شيئاً ما يعتمل بهدوء في غفوتك، كما لو أنك تحلمين بأنك ذهبت لتغرقي نفسك في السين.

إنك لَمُضحكة بقراراتك الخطيرة، وأسلوبك في صفق أبواب الحياة كل مرة كأنها المرة الأخيرة. لا بد من السؤال هل تؤمنين حقاً بتهديداتك، وابتزازاتك المقيتة ومشاحناتك اللامحدودة؟ تستحقين من يفوقني موهبةً ليشاركك الحوار، وسنرى عندئذ قيامَ الأسرة الأكمل، والنتانة الشهية لزوجين يتقاتلان بلا توقف لكسب بعض التأجيل، للبدء من جديد والبحث دون كلل عن حقيقتهما المبتذلة والمقيتة.

ولكنني اخترت الصمت كما ترين، أشعل سيجارة وأنظر إليك تحكين وتتذمرين (بحق ولكن ما حيلتي؟) أو أنام كمن هدهدته لعنأتُك. أتابع لبعض الوقت، بعينيّ شبه المغمضتين ولكن المتيقظتين، حركاتك الشبيهة بتلك التي تؤديها ممثلة درامية بائدة، أرقب ظلك في زجاج الخزانة وعندما أغفو أحمل معي أفضل إيقاعاتك، والصوت الصَدَفي المنبثق من شفتيك اللاذعتين المتمردتين، احملها لمنفعة أحلامي أنا ،حيث الغرق غير وارد إطلاقاً، صدقيني.

ولكن، ماذا تفعلين بعد في هذا السرير الذي قررتِ مغادرته إلى آخرَ أوسع؟ تنامين، تحركين من حين لآخر ساقاً أراها ترتسم تحت الغطاء، تبدين خَرِدَةً، وعلى شفتيك علامة ازدراء، أو ربما علامة حزن، وينفذ من حلقك نَفَس خفيف شبه متقطّع سرعان ما تخنقه الغرفة في غبشها المُخْضَرّ. أعتقد أنني لو لم أزل إلى هذا الحدّ ساخطاً على تهديداتك المصطنعة، لرأيتك جميلة ولشعرت تجاهك بالرغبة من جديد. أما الآن، وبعدما تعودت عيناي على غبش هذا الفجر الداخلي، وهو النسخة الخافتة للفجر الآخر المولود من الديكة وصفائح الحليب في الشارع، الآن بدأت اسأل نفسي هل ذهبتِ فعلاً مساء البارحة، وهل أنتِ حقاً من صفقت الباب خارجةً، في حين تركتُ نفسي إلى انزلاقها نحو نسيانٍ تَحَرَّرَ أخيراً من حضورك؟ يجب أن

ألمسك للتأكد من أنك أنت حقاً، تتنزه أصابعي بخفّة على كتفك التي ترتعش وتتوارى. إن الغطاء لا يغمر منك إلاّ النصف، وأرى نهديك من خلال قميصك الأزرق الباهت، ألمس خُدَيْدَ صدرك الناعم، وأتنشّق بانحنائي لهاثك الذي برائحة الليل والشراب. لست أدري كيف ضمّك ذراعاي، أسمع ما يشبه الأنين، والرفض، ولكننا نعرف جيداً هذه اللعبة نحن الاثنين لكي تنطلي علينا، يجب أن تهبيني فمك، جسدك المخدّر يحاول عبثاً الإفلات مني، نحن أكثر تشابهاً مما ينبغي التمييز واحدنا عن الآخر في تحابك اللفيفة هذا، حيث يتصارع الصوف الأبيض والصوف الأسود، وفي هذا الاعصار الذي تنحلُّ فيه ريحان متناقضتان إلى غبار.

الغطاء هو شراع يهوي ويتسطّح على الأرض. نحن عاريان الآن، يغمرك ظل الفجر المضيء مثلي، لكنك تتشبثين بالمقاومة، يتقوّس جسدك ويتلوّى، ترسلين ذراعيك فوق رأسي مفرجةً فخذيك بسرعة خاطفة لضمّهما من جديد مثل كمّاشة هائلة تريد فصلي عن ذاتي نهائياً. عليّ السيطرة عليك بهدوء (اعترفي بأن هذا ما كنت أفعله دائماً بأناقة وأنجزه باحتفال) من دون أن أسبب لك ألماً، ولماذا أؤلمك طالما أني أحبك هكذا في أوج مقاومتك؟ وأتوصل إلى تجميد إحدى ذراعيك تحت مرفقي، وأعلّق شفتيّ بشفتيك وأنتظر في حمّى مموسقة تُغنّي لحناً حادّاً كتصفيرٍ يخترق الظل، ثم أشعر أنك تضعفين، وتغدو أنّاتك الناعسة هديلاً، ها أنا في داخلك، وأنت التي تتشبثين بمقاومتك مسحوقةً وسعيدة (نعم، أعرف أنك سعيدة ولكن لا بدّ أن تقاومي بعد، حتى في قلب النسيان) والآن يتباطأ إيقاعك، يفتر، يتجوّف بحركات بطيئة مثل نسيج متموّج يُبسط ويُطوى، تتلمّسين سكينتي من أخمص قدميّ حتى شعري، اشعر بتراجع الحمّى وألقي بكل ثقلي عليك مسحوقاً باللذة التي تسلمني إلى الليل والنعاس. أمسّد بحركة غير واضحة شعرك الراشح على الوسادة، أنظر إلى يدي المبللة في الغبش المخضّر، وقبل أن أنقلب على جانبي وأنام، أعرف أنهم سحبوك لتوّهم من المياه، متأخرين طبعاً، وأنك ملقاة على ظهرك، شعرك مبعثر على حجر الرصيف، في حين استدير وأتسلّل هارباً، في حين أنسحب من بين أصابعهم، غيرَ ناصبٍ وبعيدَ المنال في سريري الذي يحملني إلى البحر، إلى نساء أخريات وأحلام أخرى.

الأربعاء: الخميس

أديب كمال الدين

الأربعاءُ تفتّحتْ حلماً ولكنَّ الخميسْ
أثنىٰ على صوتِ المغنّي والليالي الآفله

●

أقتفي اليومَ موتي: الجنون الذي بيته الشِعْر
عنوانه الريحُ والبحرُ والسيّدهْ
قلتُ للريح يا سيّدهْ
فليكنْ حبّنا قشةً تمسكُ الروحْ
وهي تنهارُ مقبرةً زُلْزِلتْ

●

الأربعاءُ تشرنقتْ بالحبِّ والتهبتْ فأعطتْ للخميسْ
غاباتها السوداءَ فجراً مزّقته العاصفة

●

قلتُ للمرأةِ: الفجر
كم تغيّرتِ يا سيّده
كنتِ بيتي الصغير وشمسي التي قد رَسمْتْ
فوقَ حيطان ليلي الطويلْ
كنتِ أنشودة القلبِ إذ يشرئبّ بأعضائها للسماءْ
ويجالسُ في فرحٍ غيمَها

●

الأربعاءُ تدحرجتْ في الريح عاريةً ولكنَّ
الخميسْ
أقعىٰ على جرح المغنّي والليالي المقصلة

●

أخرجُ اليومَ منكِ اسمعي
كيف لي أن أبادلَ عصفورةً بالبوْمْ؟
انظري: يخرج البحرُ من ثدي حزني البليغْ
أرتقي في الصباحْ
سُلّماً من ذئابْ
ينبغي أن أُعلّمَ موتي أوصافها كلّ حينْ
وأناور: كم قد خسرتُ وما دلّني الشعرُ غير الخسارة
والخسارةُ أفعى تلاطفني تارةً أو تمزّقني في هدوءْ
فأقوم من النومِ منتشياً وأبادلها محنتي بالقصائدْ
والقصائد مرفوضة. دندني ما الذي يُشْمِخُ الليلَ
ألوانَهُ غير قلبي المقفّى؟ اشربي من دمي
وادخلي حيث لا يدخل الناسُ، لا يدخل الشِعرُ
ثوبَ الخديعةْ

●

الأربعاءُ تناسلتْ في السرِّ
والغرباء قد فرحوا بثدييها اللذين تباركا بالفجر:
يا بؤس الخميسْ

●

يخرجُ البحرُ أو ينتهي في حروف الكتابة
ويبادلُ أطفالَهُ بالدنانير كي لا يجفّ ولا تختفي
جذوةُ الريح
بين أعضائهِ، فاقترحتُ عليه «النساء» بكىٰ
● قال: «إن النساء شبيهاتٌ بعضٍ ببعضٍ».
- تكتبُ الآنَ عن فجر هذي الشموسْ؟
● فانثنىٰ قال: ما أجمل الفجر لو
أن شمساً لا تدمدمُ في سرِّها
وتمثّل لي بالفراقْ

●

الأربعاءُ تناسلت قططاً ولكنَّ الخميسْ
من حزنه البريّ عاد محمّلاً
بالخوفِ محمولاً على رأس الرماحْ

●

ما الذي يفعلُ البحر!
● قال للصحفي الذي يختفي خلفَ طاولةٍ ضخمةٍ:
إن أسماكه متعبةْ
وأفاعيه مفتونةٌ بالشكوكْ
هكذا فالقصائد مصفّرةٌ قاحلة»
قلتُ لامرأتي حينما عضّني الفقرْ:
«أنتِ أرجوحتي» فَمَضتْ نحو حلم جميل
لغيري، مضتْ حلْمةُ الحبِّ أنشودةً للبكاءِ على
كل شيء مضىٰ وانقضىٰ للبكاءِ على لذةِ البارحة.

●

الأربعاءُ تناسلتْ وتمزقتْ قِطعاً ولكنَّ الخميسْ
من موته يختارُ موضوعاً لارسمَ طعنةً في الخاصرة

●

قلتُ للبحرِ يا صاحبي الفظّ يا صاحبي
أنتَ أخبرتَ ريحَ الزمانِ بأن تكفهر

●

الأربعاءُ تناسلتْ جثثاً بفجرِ الأقحوانْ
فمضىٰ الخميسْ
في حلْمه ذكرى بحارٍ ما تزالْ
تشدو قليلاً ثم تعوي للرمال(*)

بغداد

(*) المقاطع التي تبدأ بكلمة الأربعاء والموضوعة بين الفواصل ● ● من (الكامل) وباقي القصيدة من المدارك.

نظرية المعلومات وعلم الشعر

انتروبيا ايقاع الكلام الروسي

بقلم: أ. م. كونحراتوف

ترجمة: د. سيد البحراوي

نشرت هذه الدراسة المقتضبة وشديدة الأهمية لأول مرة سنة ١٩٦٣ في مجلة «مشكلات، سيبرنتيكية» ثم جمعت مع غيرها من الدراسات لكي تنشر في كتاب «الإحصائيات والأسلوب» سنة ١٩٦٩ بنيويورك، وأشرف على إعداده لومبير دولوزيل من أكاديمية العلوم ببراغ وريتشارد و. بايلي من جامعة ميتشجن آن آربر الأمريكية.

ورغم اهتمامي المبكر بالدراسات الاحصائية والكومبيوترية بشأن الأدب واللغة بصفة عامة، فإني لم أعرف شيئاً عن هذا الاتجاه في الدراسة إلا منذ نحو عامين، ويرجع الفضل في تعرفي عليها إلى الأستاذة ليلى الشربيني التي يمكن اعتبارها رائدة أساسية في هذا المجال في مصر. وقد جاء هذا التعرف في نطاق بحث مشترك يتبع خطى الدراسة المترجمة ـ بشأن اللغة العربية. وقد تم هذا البحث بالفعل وقدم في المؤتمر الأخير بمعهد الإحصاء (١٤ ديسمبر ١٩٨٧) وسأقوم بإعداده وتحليل نتائجه في دراسة بالعربية تنشر قريباً.

وأهمية الدراسة المترجمة ـ التي أقمنا عليها بحثنا ـ تكمن في التوجه العلمي الذي تمثله، حيث أنه يتيح لنا معرفة علمية مضبوطة بمكونات النص اللغوي والفروق المميزة بين الأنواع الأدبية المختلفة المكتوبة بنفس اللغة، مما ينقذنا ـ إذا تم إجراء العديد من الدراسات بناء عليه ـ من الأحكام الأخلاقية أو الانطباعية، أو الفلسفية التي تحكم مجال نظرية الأدب وعلم الجمال حتى الآن.

تبقى مشكلة الدراسة الأساسية في إيجازها، وفي مشكلات بعض الاصطلاحات الجديدة تماماً على مجال النقد الأدبي، فهي اصطلاحات رياضية وإحصائية وكومبيوترية. وسوف نحاول أن نترجمها بأقرب المعاني إليها. أما المصطلح الأساسي في الدراسة فلم نترجمه واحتفظنا بصيغته الأدبية (Entropy)، لأن له أكثر من معنى وأكثر من ترجمة، وأكثر من تجلٍ في مجالات العلوم المختلفة، وإن ظل معناه قريباً من (الفوضى) أو (التشتت).

أما بقية المصطلحات الغامضة والمعاني غير الواضحة، فقد أوضحناها بملاحظات تحت أرقام باللغة العربية، وضعت في النهاية. بينما بقيت هوامش المؤلف، كما هي بالأرقام الأصلية... ١ ـ ٢ ـ ٣.

المترجم

استطاعت الاختبارات الاحصائية للغة كشفرة (code) ذات ضوابط احتمالية أن تنجز تقويماً حسابياً مضبوطاً لعلماء اللغة. ويمكن لمثل هذا المنهج أن يطبق على علم الشعر،

مادامت مادة الشعر هي اللغة بكـل انتظامـاتها الاحصـائية. والدراسة الحالية تسعى إلى اختبار الانتظامات الإيقاعية في الكلام الروسي، وإمكانيات التنـوع في درجة عـدم التأكـد (entropy uncertainty)، اعتمـاداً على متـطلبـات الأنمـاط المختلفــة من النصــوص التي تمتــد من النثــر الـعلمـي والتفسيري، حتى أوزان الشعر الكلاسيكي.

الايقاع كعملية:

يمكن وصف الإيقـاع في الكلام الـروسي، بأنـه تتابـع تُتبادل فيه المقاطع المنبـورة وغير المنبـورة في كلمة أو في جملة (والتنغيم ليس محسوباً هنا). وعلى عكس الكثير من اللغات الهندو أوربية الأخرى، يمكن للنبر أن يقع على أي مقــطع من كلمـة «معجميــة» (content word). والكلمـة المعجمية التي تحمل نبـراً اجباريـاً هي الأسماء والصفات والأفعال والأعداد والظروف والضمائر. أما الأدوات وحروف الوصل والضمائر [وتلك أشيعهـا]، فإنهـا تلحق بالكلمـات المعجمية، مكونة معها كلمة إيقاعية واحدة[١].

لقد سبق أن استخدم توماشيفسكي هذا المنظور لتقسيم النصوص إلى أنماط من الكلمات الإيقاعية، ومما يؤكد ذلك اقتراب مادته من تلك المثبتة في الجدول رقم (١) من هذه المقالة. وثمة طريقـة أخرى لتقسيم النصـوص إلى كلمات منبورة (مستقلة). وتلك هي طريقة ثينجلي (Sengli) التي تقوم على أساس تقسيم أكثر دقة للكلمات، مع بقاء حروف الجر والفواصل والأدوات دون نبر. وقد استخدم كل من أ. ن كوموجروف و ن. ج. ريكوفا هذه الطريقة في تحليلهم الشكلي للشعر. إن طريقة توما شيفسكي المعتمدة في هذه المقالة ـ موضحة في هذا النص[٢]: «وقال لهم هل ستوقفون أم لا؟ فصمتوا. تم خدء تام إلى حد أن طائراً قد سمع يئز خلف زجاج النافذة». ففي تطبيق هذه القاعدة، نجد أن هناك كلمة واحدة وحيدة المقطع (بينما امتزجت بقية الكلمات بالكلمات المجاورة). أمّا في طريقة ثينجلي، فإننا نجمد خمساً منها. ويصل الاختلاف في عدد الكلمات ذات المقطع الواحد إلى نسب عالية في تحليلاتهم لـ «ملكة سبيد» (the queen of spades)، حيث تصل عند توماشيفسكي إلى حوالي ٧٪ من النص، بينما تزداد عند ثينجلي إلى أكثر من ١٥٪.

ولقد استخدمنا ـ في هذه المقالة ـ الكتابة الصـوتية التي اقترحها كودوفسكي وتـومـاشيفسكي. فلم تكتب الكلمات المعجمية بالعلامات المساعدة[١]، لأن هـذا يعقد حسـاب أنماط الكلمات إيقـاعياً، بـل كمزيـج من رقمين. الأساس يشيـر إلى عدد المقـاطـع في الكلمـة. والأس يـشيـر إلى موضع المقطع المنبور (محسوباً من بداية الكلمـة). وعلى هذا فالجزء الذي رأيناه أعلى يكتب هكذا:

$٢^{٢}$ $٣^{٢}$ $٥^{٢}$. $٢^{٢}$ $٤^{٣}$. $٢^{١}$ $٢^{١}$
$٢^{١}$ $٣^{٢}$ $٣^{٢}$ $٢^{١}$ $٢^{١}$ $٤^{٤}$ $٣^{٣}$.

إن أي نص روسي قسم إلى إلى أنماط كلمات إيقاعية، سوف يمثل تتـابعاً من الأرقـام. وسيكون لتكـرار كل تتـابع (انتروبيا) ٥ الخـاصة. والضـوابط التي تفرضهـا النصوص المختلفة على إيقاع الكلام الروسي لا تتعلق فقط باستخدام أنماط الكلمات الإيقاعية المفردة، وإنما أيضاً بالامتزاجات بين هـذه الأنماط. وهـذه الضوابط تقلل محصلة انتـروبيـا الإيقـاع، التي هي ـ بـدورهـا ـ عنصـر مكـون من محصلة انتروبيا الكلام.

إن قصـد هذه المقـالة هـو الحصـول على قيمـة رقمية لأنتروبيا الإيقـاع. وقد اختـرنا ثمـانية نصـوص ذات تنظيم إيقـاعي متنوع: نثـر علمي، نثـر تفسيـري (شـارح)، نثـر خيالي، حوار، شعر منبور، ثم القصائد الأيامبية الثلاثية[٣] لكل من بلوك ولـيرمونسوف وبوشكين. واخترنـا ألف كلمة معجمية. وحسبنا احتمالية تكرار (أو الشيوع الاحصائي بدقة أكثر) كل نوع من الكلمات الإيقـاعية (راجـع الجدول رقم (١). وفي النهـايـة حصلنـا على أنتـروبيـا إيقـاع كــل من النصــوص الثمــانيــة (راجــع الجــدول (١) والجــدول التلخيصي)، بتطبيق معادلة شانون[٢]:

H 1 = C (- P 1 Log P 1 - P 2 Log P 2 -.. - P N Log PN)

فمن النشـر العلمي أخذنـا عينة من ألف كلمـة من مقال [«نظرية المعلومات ـ وعلم اللغة»] لـ. ل. ل دوبروشين وم. م. جالوم واي. م. جالوم[٣] وأخذت عينة النثر التفسيري

من كتالوج معرض رسم لكيرموف. والحوار من مسرحية تشيكسوف «بستان الكرز» والشعر المنبور من قصيدة ماياكوفسكي «غيمة في بنطال»، وقصيدة «على قمة صوتي»، وقصائدة فيما بين ١٩٢٥ ـ ١٩٢٩. كذلك أخذنا عينات من مائة كلمة من أعمال عشرة من كتّاب النثر القصصي. وفي النهاية أخذنا عينات الألف كلمة من الشعر الأيامبي لبلوك وبوشكين وليرمونوسوف.

وقد أوجدنا أنتروبيا الإيقاع الخاصة بالمقاطع بتقسيم الأنتروبيا الخاصة بالكلمة، حسب متوسط طول الكلمة (في مقاطع). وقد ظهر اتجاه لتناقص قيمة الأنتروبيا بتتابع من النثر العلمي الذي حمل أعلى انتروبيا إيقاعية في الكلمات، إلى إيامبيات لومونسوف التي أظهرت قصائدها أقل درجة أنتروبيا إيقاعية سواء في الكلمة أو في المقطع. أما انخفاض قيمة انتروبيا المقاطع في النثر العلمي ـ كاستثناء من الاتجاه العام ـ فيمكن شرحها بسبب مفردات النص. حيث أن متوسط طول الكلمة في النص العلمي، كانت أكبر منها في «اللغة الأدبية» [راجع الجدول رقم (١)].

تحديد الأنتروبيا الإيقاعية دون النظر إلى حدود الكلمة:

لكي نحدد قيمة H 2 التي تصف الضوابط التي يضعها النص على امتزاجات نوعين من الكلمات الإيقاعية، ينبغي أن نحدد الشيوع الإحصائي لكل زوج ونحسب قيمة كل نص، طبقاً لصيغة شانون:

$$H2 = H^{A}_{2}(a\ _{1}) = H(a_1\ a_2) - (a_1).$$

وبعملية مشابهة، بحساب شيوع كل الامتزاجات الممكنة من ثلاثة، أربعة.. الخ من أنواع الكلمات الإيقاعية المجاورة يمكننا أن نجد قيمة H 4, H 3.. الخ حتى H00. وقيمة H 00 ـ القيمة القصوى للأنتروبيا الإيقاعية ـ تصف المتطلبات الإيقاعية المفروضة على النص.

إن التحديد العملي للأنتروبيا شديدة التنظيم، يتضمن على أية حال، صعوبات جمة. ولهذا، فإن إيجاد قيمة H2 مثلاً يتطلب حساب ٤٠٠ (أربعمائة) امتزاج ـ على الأقل ـ بين نوعي كلمتين إيقاعيتين (في أعلى شيوع مستخدم) من مادة تتضمن عدة آلاف من الأزواج. ولهذا يفضل تبسيط عملية الحساب، فنحسب لا الامتزاجات بين أنواع كلمات إيقاعية متنوعة، وإنما عدد المقاطع غير المنبورة الواقعة بين النبرات، بدون النظر لحدود الكلمات. وهذا يعطينا القيمة العليا لـ H 2. (انظر الجدول ٢).

وفي هذا النوع من الحساب، يكتب النص صوتياً كتتابع من العلاقات التي تعبر عن عدد المقاطع غير المنبورة بين المقاطع المنبورة. وهكذا يكتب النص الذي سبق أن قدمناه على هذا النحو.

١ ١ ٣ ٢ ٢ ٠ ١ ٢ ٠ ١ ١ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٤٢.

ولو تكرر مقطعان منبوران في موضعين متجاورين ستظهر العلامة «٠» صفر في الكتابة.

ولحساب H 3، حددنا شيوع أزواج المسافات الفاصلة غير المنبورة (انظر الجدول رقم ٣).

الجدول رقم (١)

الشيوع الاحصائي لأنماط الكلمة الإيقاعية في النصوص المختلفة

نمط الكلمة		أنماط النصوص							
الرمز الرقمي	الرمز[٤] الطباعي	الحوار	النثر العلمي	النثر التفسيري	النثر الفني	الشعر النثري	بلوك	الشعر الايامبي	
								بوشكين	لومونسوف
$١^{١}$	/	٠٦٣	٠٤٨	٠٨٣	٠٧٤	٠٧٨	١٠٥	٠٦٨	٠٦٦
$٢^{١}$	∪ /	١٥٨	١٣٠	١٣٩	١٦٣	١٥٨	١٧٥	١٢٧	١١٠
$٢^{٢}$	/ ∪	١٨٠	٠٨٥	١٠١	١٦٧	١٢٣	١٩٤	٢٤٩	٢٥٥
$٣^{١}$	∪ ∪ /	١٠٣	٠٧١	٠٨٨	٠٥٩	٠٦٣	٠٣٧	٠٤٩	٠٣٥
$٣^{٢}$	∪ / ∪	١٦٥	١٢٥	١٦٩	١٦٧	٢٢١	٢٨٢	٣٠٠	٣٢١
$٣^{٣}$	/ ∪ ∪	١٠٩	٠٧٧	٠٦٣	ـ٨٤	٠٥٧	٠٥٣	٠٤٠	٠٥٥
$٤^{١}$	∪ ∪ ∪ /	٠٠٤	٠٠٨	٠٢٤	٠١٢	٠٠٨	٠٠٣	٠٠٣	٠٠١
$٤^{٢}$	∪ ∪ / ∪	٠٤١	٠٨٧	٠٨٣	٠٦٣	٠٦٧	٠٦٢	٠١٧	٠٥٦
$٤^{٣}$	∪ / ∪ ∪	٠٧٧	٠٩٤	٠٩٠	٩٧	١٠٥	٠٥٦	٠٥٢	٠٦٣
$٤^{٤}$	/ ∪ ∪ ∪	٠١٢	٠١٢	٠٢٢	٠١٦	٠١٤	٠٣٠	٠٢٠	٠٢٦
$٥^{١}$	∪ ∪ ∪ ∪ /	٠٠١	٠٠٣	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٥^{٢}$	∪ ∪ ∪ / ∪	٠٠٤	٠٢٢	٠٢٦	٠٠٨	٠١٢	٠٠٧	٠٠٩	٠٠٣
$٥^{٣}$	∪ ∪ / ∪ ∪	٠٤٠	٠٨٨	٠٣٨	٠٢٥	٠٣٥	٠٠٤	٠٠٠	٠٠٠
$٥^{٤}$	∪ / ∪ ∪ ∪	٠١٩	٠٣٧	٠١٥	٠٢٩	٠١٩	٠٢٩	٠١٦	٠٠٩
$٥^{٥}$	/ ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠١	٠٠١	٠٠٤	٠٠٨	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٦^{١}$	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ /	٠٠٠	٠٠٢	٠٠٢	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٦^{٢}$	∪ ∪ ∪ ∪ / ∪	٠٠١	٠١٠	٠٠٦	٠٠٢	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٦^{٣}$	∪ ∪ ∪ / ∪ ∪	٠٠٦	٠١٥	٠٠٧	٠٠٥	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٦^{٤}$	∪ ∪ / ∪ ∪ ∪	٠١٠	٠٢٨	٠٢٠	٠٠٩	٠١٣	٠١٤	٠٠٨	٠٠٠
$٦^{٥}$	∪ / ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٥	٠٠٩	٠٠٢	٠٠٣	٠٠٥	٠٠٢	٠٠٠	٠٠٠
$٦^{٦}$	/ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠١	٠٠٣	٠٠٢	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٧^{٢}$	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ / ∪	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٢	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٧^{٣}$	∪ ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪	٠٠٠	٠٠٣	٠٠١	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠
$٧^{٤}$	∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪	٠٠٠	١١٣	٠٠٦	٠٠٣	٠٠٢	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠
$٧^{٥}$	∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠١	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٧^{٦}$	∪ / ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠١	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٨^{٣}$	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٨^{٤}$	∪ ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٨^{٥}$	∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٨^{٦}$	∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠٢	٠٠١	٠٠٣	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
$٩^{٧}$	∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
أنتروبيا الكلمة		٣,٢٥	٣,٩٤	٣,٧٢	٣,٤٧	٣,٢٧	٣,١٠	٢,٨٢	٢,٧٥
أنتروبيا المقطع		١,١٣	١,١١	١,١٨	١,١٨	١,١١	١,١٣	١,٠٥	١,٠٣
متوسط لطول الكلمة		٢,٨٧	٣,٥٦	٣,١٦	٢,٩٥	٢,٩٥	٢,٧٥	٢,٦٨	٢,٦٧

جدول (٢)

الشيوع الاحصائي لعدد المقاطع غير المنبورة بين النبرات

عدد المقاطع غير المنبورة الفاصلة	النثر العلمي	النثر التفسيري	النثر الفني	الحوار	تورجينيف	تشيكوف	ليسكوف	دوستيوفسكي	بوشكين	الشعر النبري	الشعر الإيامي
٠	٠٥٦	٠٦٤	٠٥٦	٠٨٥	٠٦٠	١١٧	٠٨٧	٠٦٤	١٠٣	٠٠٦	٠١٣
١	١٦٤	٢٤٩	٣٣٠	٣٥٩	٢٨٨	٣٥٠	٣٢٥	٢٨٤	٢٩٨	٤٩٤	٧٧١
٢	٣٢٧	٣٠٣	٣٥٩	٣٥٢	٣١٤	٣٣٠	٣٣٢	٣٣٠	٣٢١	٣٢١	٠٠٤
٣	٢٦٥	٢١٥	١٦٣	١٤٥	١٩٤	١٥٦	١٧٩	١٨٩	١٩٧	١٤٩	٢٠٨
٤	١٣١	١١٧	٠٦٩	٠٥٣	١٠٣	٠٤٦	٠٦٣	٠٨٤	٠٦٨	٠١٨	٠٠٠
٥	٠٣٨	٠٣٥	٠١٨	٠٠٦	٠٢٨	٠١٠	٠١٢	٠٣٨	٠٠٨	٠١١	٠٠٤
٦	٠١٣	٠١٢	٠٠٢	٠٠٠	٠٠٩	٠٠١	٠٠٢	،ظ،	٠٠٥	٠٠١	٠٠٠
٧	٠٠٦	٠٠٥	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٤	٠٠٠	٠٠٠	٠٠١	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
استروبيا H_2	٢,٣٨	٢,٤٠	٢,١٢	٢,٠٤	٢,٣٢	٢,١٢	٢,١٥	٢,٣١	٢,٢١	١,٦٧	٠,٩١
$H_1 - H_2$	١,٥٦	١,٣٢	١,٣٥	١,٢١	-	-	-	-	-	١,٦٠	١,٩٥

جدول (٣)

الشيوع الاحصائي لأزواج الفواصل غير المنبورة

الفواصل	النثر العلمي	النثر التفسيري	النثر الفني	الحوار	ثورجينيف	تشيكوف	ليسكوف	دوستوفسكي	الشعر العبري	الشعر الإيامي
٠٠	٠٢	٠٢	٠٣	٠٢	٠٦	١٦	١٦	٠٥	٠١	٠١
٠١	١٣	٢٠	١٢	٢٤	٠٧	٥٧	٢٨	٢٣	٠٣	٠٣
٠٢	٢١	١٦	٤٠	٤٩	٤٠	٢٤	٣٦	٣٣	١٩	٠٢
٠٣	١٢	١٣	١٠	٠٤	١٧	٠٧	١٠	١٣	٠٠	٠٥
٠٤	٠٧	١١	٠٥	٠٦	٠٦	٠٥	٠٦	٠١	٠٠	٠٠
٠٥	٠١	٠٢	٠٤	٠٠	٠٠	٠١	٠٤	٠٣	٠٠	٠٠
١٠	١٢	٢٢	٢٢	٢٩	٢٠	٤٢	٣٠	١٧	٠٣	٠١
١١	١٨	٦٥	١١٥	١٤٧	٨٥	١٢١	١٠٤	٨٧	٢٤٥	٢٦٩
١٢	٥٤	٧٨	١٠٣	١١٢	٧٠	١١٧	١١٤	٨٩	١٣٧	٠٠
١٣	٤١	٤٦	٥٩	٥٢	٦٦	٥٤	٥٢	٥٩	١٠٠	٢٠٠
١٤	٣٢	٢٨	٢٦	١٢	٣١	٠٧	٢٤	٢٠	٠٥	٠٠
١٥	٠٥	٠٦	٠٥	٠٧	١٤	٠٢	٠١	٠٧	٠٤	٠٤
١٦	٠٢	٠٣	٠٢	٠٠	٠٢	٠١	٠٠	٠٥	٠٠	٠٠
١٧	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٢٠	١٣	١٧	٣٣	٣٣	١٩	٣٩	٣٨	١٨	٠٣	٠٠
٢١	٧٣	٧٦	١١٩	١٣٧	٩٤	١٢٣	١٠٨	٩٥	١٦٩	٠٠
٢٢	١٠٠	٩٣	١٢٦	١٢٠	٨٥	١١٠	١٠٩	١١١	٨٨	٠٠
٢٣	٨٩	٦٩	٥٤	٥٢	٦٤	٣٥	٦٤	٦٥	٤٣	٠٠
٢٤	٤٤	٢٨	٢٠	١٦	٣٥	١٧	٠٨	٢٨	١٢	٠٠
٢٥	٠٨	١٣	٠٧	٠٤	١٤	٠٦	٠٢	١١	٠٥	٠٠
٢٦	٠٣	٠٥	٠٠	٠٠	٠٣	٠٠	٠٢	٠١	٠١	٠٠
٢٧	٠٠	٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠
٣٠	١٥	١٤	١٠	١٣	٠٦	٢٣	١١	١٤	٠٠	٠٢
٣١	٥٤	٥٨	٤٦	٥٦	٥٩	٥٠	٥٤	٥٥	٩٢	١٨٠
٣٣	٥٨	٥٠	٣٦	٢٢	٣٥	٤٣	٥٦	٦٤	٢٦	٠٠
٣٤	٢٩	١٦	١٢	١٣	٢١	٢٣	٤٢	٣٥	٢٨	٣٠

الفواصل	النثر العلمي	النثر التفسيري	النثر الفني	الحوار	تورجنيف	تشيكوف	ليسكوف	دوستوفسكي	الشعر العبري	الشعر الإيامبي
٣٥	١٢	١٠	٠٢	٠٢	٠٤	١٥	١٤	١٣	٠١	٠٠
٣٦	٠٤	٠٣	٠٠	٠٠	٠١	٠٢	٠٢	٠٧	٠٢	٠٠
٣٧	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠
٤٠	٠٤	٠٤	٠١	٠٢	٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٤١	١٤	٢٠	٣٠	١٣	٣٨	٠٠	٠٤	٠٥	٠٠	٠٠
٤٢	٣٥	٣٤	٢٥	٢٢	٣٤	١١	٢٦	١٨	٠٦	٠٠
٤٣	٣٦	٢٧	٠٧	١٢	١١	١٩	١٤	٢٩	٠٦	٠٠
٤٤	٢٦	٢١	٠٤	٠٤	١٤	٠٥	١٠	١٣	٠٥	٠٠
٤٥	١٠	٠٨	٠١	٠٠	٠٤	٠٢	٠٩	١٣	٠١	٠٠
٤٦	٠٤	٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٥	٠٠	٠٠
٤٧	٠٣	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠
٥٠	٠١	٠١	٠٠	٠٠	٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٥١	٠٦	٠٤	٠٦	٠٤	٠٤	٠٠	٠١	٠١	٠٠	٠٠
٥٢	١٤	١٧	٠٧	٠١	١٢	٠٣	٠٥	٠٧	٠٧	٠١
٥٣	٠٧	٠٨	٠٣	٠١	٠٤	٠٤	٠٤	١٣	٠٣	٠٠
٥٤	٠٥	٠٣	٠٢	٠٠	٠٦	٠١	٠٢	٠٨	٠١	٠٠
٥٥	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٢	٠٠	٠٣	٠٠	٠٠
٥٦	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٣	٠٠
٥٧	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠
٦٠	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٦١	٠١	٠٢	٠١	٠٠	٠٢	١٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٦٢	٠٥	٠٤	٠١	٠٠	٠٢	٠٠	٠٠	٠٢	٠٠	٠٠
٦٣	٠٢	٠٣	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٦	٠١	٠٠
٦٤	٠٢	٠٢	٠٠	٠٠	٠٢	٠١	٠١	٠٢	٠٠	٠٠
٦٥	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٠
٧٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٧١	٠١	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠١	٠٠	٠٠
٧٢	٠٢	٠١	٠٠	٠٠	٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٧٣	٠٢	٠١	٠١	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
٧٤	٠٢	٠١	٠١	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
انتروبيا H_1	٢,٣٦	١,٣١	٢,١٢	٢,٠٠	٢,٣١	٢,١٢	٢,٠٨	٢,٢٥	١,٦٥	٠,٧٩
لم توجد امتزاجات أخرى										

وقد أضفنا لمختارات الألف كلمة مختارات من نثر ليسكوف (السيدة ماكبث من مقاطعة ميتسنسك) وتورجنيف (نقرة، نقرة، نقرة Tap)، وتشيكوف (المخطوبة) ودوستوفسكي (الجريمة والعقاب). وبإضافة استخدام مادة توماشيفسكي (من كتابه اللغة والشعر) أوجدنا قيمة H_2 لنص بوشكين (ملكة سبيدرز). ووحَّدنا إيامبيات بوشكين وبلوك ولومونسوف في عينة واحدة من ألف كلمة، آخذين نحو ٣٠٠ ـ ٣٥٠ كلمة من كل شاعر.

ولقد تناقصت أنتروبيا H_2 في كل النصوص عن قيمة H_1. وكان النقص كبيراً في الشعر النبري والإيامبي (راجع الجدول التلخيصي). وكان نقص H_3 عن H_2 أقل. وظلت أنتروبيا النثر دون تناقص حيوي، إذا وضعنا في اعتبارنا حدود الدقة التي فرضتها علينا عينة الألف كلمة. وبناء على المادة المستنتجة من الجدولين ٢، ٣ يمكننا أن نستخلص أن المطالب الإيقاعية للنثر قليلة جداً ولا تفرض على النص أي ضوابط على الإطلاق.

الجدول التلخيصي

نوع النص	متوسط طول الكلمة	انتروبيا الكلمة	انتروبيا المقاطس	H_2	H_3	$H_1 - H_2$	$H_2 - H_3$
النثر العلمي	٣,٥٦	٣,٩٤	١,١١	٢,٣٨	٢,٣٦	١,٥٦	٠,٠٢
النثر التفسيري	٣,١٦	٣,٧٢	١,١٨	٢,٤٠	٢,٣١	١,٣٢	٠,٠٩
النثر الفني	٢,٩٥	٣,٤٧	١,١٨	٢,١٢	٢,١٢	١,٣٥	٠,٠٠
تورجنيف				٢,٣٢	٢,٣١		٠,٠١
دوستوفسكي				٢,٣١	٢,٢٥		٠,٠٦
تشيكوف				٢,١٢	٢,٠٨		٠,٠٤
ليسكوف				٢,١٥	٢,٠٨		٠,٠٧
الحديث الحواري	٢,٨٧	٣,٢٥	١,١٣	٢,٠٤	٢,٠٠	١,٢١	٠,٠٤
الشعر النبري	٢,٩٥	٣,٢٧	١,١١	١,٦٧	١,٦٥	١,٦٠	٠,٠٢
الشعر الإيامبي	٢,٧٥	٢,٨٦		٠,٩١	٠,٧٩	١,٩٥	٠,١٢
بلوك	٢,٧٥	٣,١٠	١,١٣				
بوشكين	٢,٦٨	٢,٨٢	١,٠٥				
لومونسوف	٢,٦٧	٢,٧٥	١,٠٣				

إن أنماط الكلمات الإيقاعية تتكرر من النثر كأحداث مستقلة تماماً، كعامل من أجل توصيل المضمون فحسب، رغم أن جزءاً صغيراً جداً من مجمل الأنتروبيا قد تبدد حينما أعطيت جملة «تلميعة» إيقاعية (وخاصة في بداية الجملة ونهايتها).

إن إيقاع النثر الفني لم يختلف على نحو مميز عن النثر التفسيري والنثر العلمي. ويبدو أن الفوارق بين هذه الأنواع المختلفة أسلوبياً لا يكمن في منطقة الإيقاع (ونحن لم نتعامل مع «قصيدة النثر»)، وإنما في نظام المجاز في النثر الفني. ومن ناحية أخرى يبدو الفارق بين الشعر والنثر واضحاً حداً في مادة الجدولين ١، ٣ وفي الجدول التلخيصي. أما النقص التافة في قيمة H_3 مقارناً بقيمة H_2 في الشعر النبري، فربما أمكن تفسيره بحقيقة أن حساب أزواج الفواصل كان «مستمراً» مما يعني تجاهل أنماط المقطوعة Stanza. وحينما حسبت الأخيرة تناقصت أنتروبيا الشعر النبري لا بـ ٠,٠٢ بل بـ ٠,٢٥ تقريباً.

الأنتروبيا الإيقاعية في الشعر:

إن أي نص ذي معنى، سواء كان مقالة علمية أو قطعة من الشعر، هو نتاج لنظام اللغة التي كتبت بها. ونظام اللغة الروسية، كغيرها من اللغات، يضع ضوابط على الامتزاجات الممكنة بين الحروف والكلمات والجمل. وهذه الضوابط تؤثر على الانتظام الإيقاعي للكلام، مادام الإيقاع مكوناً من:

١ - وحدات إيقاعية أولى - المقاطع - مكونة من صائت أو من صائت وصامت أو اثنين أو أكثر.

٢ - «كلمات معجمية» يتكون كل منها من مقطع منبور فقط أو منه ومن مقطع أو اثنين أو أكثر من المقاطع غير المنبورة. ومادام غير ممكن تخيل «أطول كلمة في اللغة الروسية»، فإنه ممكن إذن - نظرياً - أن يكون هناك أي عدد من أنواع الكلمات الإيقاعية المختلفة.

٣ - امتزاجات من الكلمات المعجمية في جمل أو سطور شعرية، وعلى عكس الكلام العادي، فإن الشعر هو نظام لبناء النص، ليست الضوابط فيه احتمالية بل ثابتة.

إن عدد الكلمات المعجمية التي تكون امتزاجاتها الإيقاع، يعتمد كلياً على عدد الكلمات الضرورية لنقل المعنى في النثر، بينما يكون هذا العدد من الكلمات المعجمية، ومن ثم عدد النبرات محكوماً بشدة في الشعر.

إن الوحدة الإيقاعية في الكلام العادي (الجملة) ليست معادلة تماماً للوحدة الإيقاعية في الشعر (السطر الشعري والمقطوعة). إن الضوابط في الشعر تتضمن كلاً من استخدام الكلمات مفردة وامتزاجاتها في مجموعات من كلمتين أو ثلاث.. الخ. فمثلاً في الوزن الإيامبي يمنع استخدام أنواع لكلمات إيقاعية مثل ١٩ أو ٣٩ (راجع جدول «١»)، وامتزاجات مثل ١٥ أو ٣٥.. الخ. وفي الشعر النبري، تكون هذه الضوابط أقل حدة. ولكن على أية حال فإنه غير مرغوب فيه تماماً، حتى هنا، الاصطدام بأنماط كلمات إيقاعية مثل ٧١٢ أو الامتزاج ٣٩ ٧٧. وهذه المحرمات تجعل من الممكن أن نحدد خصائص كمية مضبوطة لكل نوع من الوزن الشعري (على أساس حدود الكلمة)، وأن نحسب H_{00} (أقصى أنتروبيا) لكل وزن مفرد. إن قيمة H_2 للنثر قريبة من قيمة H_{00} لكل وزن شعري هي تقريباً مساوية لقيمة أنتروبيا السطر، ما دامت الصلات بين السطور المتوالية (في المقطوعة) ضعيفة، وعوامل، كأحداث مستقلة تماماً، لصيغ التضاعف الاحتمالي.

خاتمة

في الختام، نود أن نقدم بعض الملاحظات المتعلقة بتطبيق المناهج الرياضية ونظرية المعلومات بصفة خاصة على علوم شديدة الإنسانية كعلم الشعر. إن نظرية المعلومات تسمح لنا فقط - بمستواها الراهن - بتقييم «شفرة» المعلومات متجاهلة محتواها وقيمتها الاجتماعية. بل إن مشاكل صعبة تظهر حتى في تقييم المعلومات المتضمنة في عمل فني، حيث أن نقل المعلومة يتضمن وجود سلاسل من المقاييس: الأسلوبيات، الدلالة.. الخ. وقد اختبرنا في هذه المقالة الإيقاع فقط. إن نظرية المعلومات تسمح بتقديم معايير كمية منضبطة لعلم الشعر، وقد تابعت المناهج الرياضية الطريق الذي بدأته اللغويات بالفعل، ووجدت تطبيقات في دراسة اللغة النوعية المسماة بالفن.

الهوامش:

[١] في الكتابة الصوتية بالعلامات المساعدة يشار إلى المقطع المنبور بـ ـ/ والمقطع غير المنبور بـ ں. وتظهر العلامة / كحد للكلمة.

[٢] H_1 هنا هي أنتروبيا تجربة ذات عدد ممكن من المخرجات (أنواع الكلمات الإيقاعية). و C هي معادل التناسبية معتمداً على الأساس اللوغاريتمي (لأن اللوغاريتمات الثنائية المستخدمة هنا تعادل الوحدة أو أي جزء bit (تقريباً ٣,٣٢ [يسميل]). أما P1, P2.. PN فهي احتمالات (الشيوع الاحصائي) لكل نمط كلمة إيقاعية.

[٣] من مجلة Voprosy dazykozmanija عدد ١ سنة ١٩٦٠.

ايضاحات المترجم:

(١) تواجهنا نفس المشكلة في اللغة العربية، لأن النبر يقع على الوحدة المنطوقة التي يمكن أن تشمل أكثر من كلمة، ناهيك عن اشتمالها على الحروف والأدوات وما إلى ذلك. ويبدو أن الحل المقدم في المتن هو أفضل الحلول وإن كان يمكن تعديله قليلاً بحيث لا تُلحق الحروف والأدوات التي تنطق مستقلة، بالكلمات. مثال ذلك لو أننا قارنا بين: [في جوهر، في الجوهر] فإن هذه الحالة الأولى لا تلحق بجوهر لأنها تنطق مستقلة، بينما تلحق بالجوهر في الحالة الثانية لأنها لا تنطق مستقلة.

(٢) يورد النص هنا الأصل الروسي للفقرة موضحاً عليها مواضع النبر، والاتصال والانفصال بين أجزاء الكلام، على أساس القاعدة الموضحة أعلاه. ومقابلة باللغة العربية مثلاً:

وقال لهم هل ستتوقفون أم لا؟ فصمتوا. وكان هدوءن تامن إلى حد أن طائراً قد سمع يئز خلف زجاجتنا فذة.

(٣) الإيامبي هو وزن يوناني يقوم على تتابع مقطع قصير ثم مقطع طويل أو مقطع غير منبور ثم مقطع منبور.

(٤) هذه الرموز هي الرموز المستخدمة دولياً للدلالة على المقاطع. فالرمز (ں) يشير في المقالة إلى المقطع غير المنبور. وهو يشير عادة إلى المقطع الصغير. أما الرمز (ـ/) فيشير إلى المقطع المنبور. وهو يشير عادة إلى المقطع الطويل. ومثال الأول في العربية (فـ) ومثال الثاني (لم. لا. ما.. الخ).

أنت لي...

هاشم العراقي

أنتِ لي رغم كّل الظنونْ
أنتِ لي، منذ فجر القرونْ
فامنحي وردتي سبباً للبقاء،
وامنحي هاجسي مدخلاً للجنونْ..

إنها ليلةٌ تحتفي بالشتاءِ المشاكسِ
والأغنياتِ الكئيبةْ،
إنها القلعةُ الغيرُ قابلةٍ لاحتلالْ
ينطفي الضوءُ من شارعٍ للذي لا يليهْ،
في العيونِ التي لا تريد الظلالْ،

فادخلِي الدفءَ في نفقٍ باردٍ صامتٍ مثل
مَيْتٍ مُسجّى،
واسكبي الحلمَ في أعينٍ تصطفيك،
وابدأي الاحتفالْ...

* * *

مُمطراً كنتُ في داخلِ الأغنيةْ،
مشبعاً بالجراحْ
قابلاً لادّخار الرعودْ
باحثاً عن صباحْ
هل تُضيئين من خارجي مرتينِ اثنتيْن،
مرةً في السحابْ
مرةً في الرياحْ
هكذا، أخدشُ اللحظةَ المنتقاةْ
أستبيحُ التويجْ
عندما يقتفي خَطَواتِ الضياءْ!
فامنحي وردتي سبباً واحداً،
واحداً،
للبقاء..!
وامطري داخلي،
أنتِ لي،
أنتِ لي..!

* * *

أنتِ في الخبـزِ نـارُ المخـابـزِ والكفُّ
والموقدُ المشتعِلْ
أنتِ في السنـديانـةِ ظـلُّ الـذين التقـوا
عاشقينَ، ولم
يقطفوا القبلةَ المستريبةْ
أنتِ في الحـرفِ فاصلُه الـزمنيُّ الـذي
يبتدي
بيتَ شعـر جديدٍ،
ولا يكتملْ . . .
أنتِ لي رغم كل الظنونِ الغريبةْ
منذ أنْ حطَّ في داخلي طائرٌ مرتحِلْ
فاتركي في يديَّ الرؤى،
علّها تنفعِلْ
واتركي داخلي سُفناً فوقَ حيزومها
هاجسي المستفزُّ الخُطى ينتقِلْ
علّني عندما أختَلي بالشراعْ
عندما تغرق الأشرعةْ
أنتمي فيكِ حتى إذا ما تفصّدتِ حبًّا،
المس النجمةَ الضائعةْ
أنتهي قطرةً فوقَ ما جسَدٍ يكتحِلْ
بروْى قطرةٍ لم تصِلْ
شَفَةً، لم تقلْ
أنتِ لي . . .

* * *

قبـل هـذا الخـريفِ المسـيّجِ بـالمـطَرِ
الموسميِّ الذي
يهجر البقعةَ اليابسةْ،
قبل هذي السنةْ،
قبل هذا النزيفِ الذي يعكسُ القلبَ أو
يرتدي معدنهْ،
قبل أن يصبح الحبُ حاسَّتَنا السادِسةْ
طاوَعَتْنا الطريقُ، استداراتُها واتجاهاتُها
الموقنهْ،
اذعنتْ صخرةٌ للخطى
أومأ البحر للمدِّ أن ينحَسِرْ،
مشّطتْ غابةٌ شعرَها،
واحتَمَتْ بالشّذى سَوسَنَهْ،
قبل هذي السنهْ. . .
نحن لم نخسرِ الذكرياتْ
إنها الصوت إذ ينتهي جسدي مئذنهْ،
نحن لم نُخرجِ الحيَّ من ميّتٍ،
لم نُحضِّرْ ندًى من هباءٍ،
ولم نُخرجِ البرقَ من جَبَلٍ قرمديٍّ، ولمْ
نشحذِ
الذكرياتِ من اللوحةِ الساكنهْ،
فلمن نترك الطرقَ المدمنهْ؟
ولمن نترك البحرَ إذْ يقتفي خطوَنا،
أو يحاذي انفعالاتِنا المُزمنهْ؟

هوَ ذا يسرعُ الآنَ، يندفعُ الوجهُ والقلبُ
في ذاتِهِ، يرتدي معطفاً،
يرتمي فوقَ أجسادِنا، يغسـلُ الوقتَ من
ليلِ أعضائِنا،
يطبعُ القبلةَ المحزنهْ. . . .،
أهربي ما تشائينَ أن تهربي،
أهربي من يدي،
أهربي حيث ما تهرب الأزمنهْ. .
أنتِ لي، أينما تهربينْ
وأنا شوكةٌ في يديك،
حجرٌ يكسر الصمتَ في البركةِ الآسنهْ،
أنتِ لي قبل هذي السنه،
أنتِ لي بعد هذي السنه،
أنتِ لي. . . .

هاشم العراقي

قصة قصيرة

الليل يتجمل

حسب الله يحيى

قف، قف لحظة واحدة، قف وراجع اللحظة التي أنت فيها.

قف، ليس عيباً أن يقف المرء ويراجع نفسه، العيب أن تسير وأنت تبصر أقدامك.

قف. الوقفة يقظة، واليقظة نور، وأنت تعشق النور.

قف.. الساعة تقف. حركة السير تتوقّف. النهار يتوقّف. الرغبة تتوقّف. المرض يتوقّف. الغضب يتوقّف.. قف.

لا أحد يوقف هذه العجالة المرضيّة التي تنتابك، لا أحد يرشدك إلى أن تتوقّف وتراجع نفسك عن زمن مضى، وزمن حاضر، وزمن لاحق.

أنت لست عجلة تدور حول محورها. لست آلة تعمل وفق إرادة الآخرين.. كما أنك لست دمية يلعب بها الصغار..

قف إذن. الوقفة مراجعة، والمراجعة في صالحك.

أنت الذي لا يقف.. تتجمّل كالليل.. تزهو بملابسك وأناقتك وعطرك وداخلك منخور، أجوف، عتيق.. كذلك عتمة الليل.. تتجمّل بالنجوم والقمر وسحر الأضواء، مع أن الليل طاغٍ يسع الأفق ويسوّد ويظلّ في سحنته..

لا تنطفىء الظلمة بالضوء، مثلما لا تزداد القبيحة بالأصباغ، ولا البيوت المنخورة بالأزهار. فما الذي ينبغي فعله لكي تقف؟

الجوع.. وقد شبعت حتى التخمة.
اللّذة والعشق والسهرات.. مارستها مثلما كنت تتمنّى.
المجد والجاه والمال.. وقد امتلكتهم جميعاً.
كل شيء بين يديك صار سهلاً، ولم يعد يصعب عليك حتى أن تتذكّر الأمس.. لتتقدّم إلى أمام تشقّ غبار الزمن.

قويّ بمالك وجدران بيتك الذهبيّ، قوي تستطيع أن تدعي هذا مع أن عالمك الداخلي كسول، ميت.. إذ لا تعرف إلا من شابهك.. كل من جمّل ليله.. وجمال الليالي زائف كما تعلم.

قف.. وتذكر المعادلة الصعبة بين الأمس واليوم.. بين أن تشمّ رائحة برتقالة وتلمس قشر موز، وتلمس رغيف خبز حارًا.. وبين أن تطغى.. حتى تنسى جذورك.. مع أن في قدميك شيئاً من فعل ذاك الماضي.. أقدام حافية جافة وأصابع خشنة وجبين أحرقته الشمس.. وبصمات العيون والشفاه تهتف وتصرخ بك.. قف..

أنت لا تبصر ما تفعل. أنت لا يعنيك من أمر الآخرين أي شيء.. المهمّ أنت حسب.

أنت وليفتتن العالم باللعنة [illegible]، وليتمزّق النهار، ولتبدّد ألوان السماء.

أنت من يرشد نفسه إلى الهناء، وينصح ذاته بالعطاء، ويجنّب نفسه أمراض الفقراء. الفقراء أولئك الذين تنفّسوا الحرّية ذات يوم.. وقالوا لا للعبودية.

رجال جوف أولئك الذين كفروا بأمنهم وسلامهم.. واختاروا درب الشوك وكنت معهم.. رهن إشارتهم، تتقدّم بالتضحية والفداء والقبول والرغبة الأكيدة في أن تكون شجاعاً.. يوم كنت طالباً في الثانوية، مملوءاً بالحماسة وعشق الحياة الحرة. الآن.. ترصدهم واحداً واحداً..

الآن.. تمارس اللعبة المجيدة.. وأصبحت ناجحاً في أن تبوح بالأشياء وتعترف بكل ما صحّ وما لم يصحّ، وقبضت الأجر مشكوراً..

الآن.. تقوم نعم.. لمن كنت تقول لهم بكل جسارة: لا.

وبتّ تعقد الآمال على أن تكون شيئاً، بعد أن خسرت في الماضي كل شيء، ولم يحقّق لكل أحد أيّ شيء.. فلماذا لا تكون الأشياء كلها ملك يديك؟

يداك تتّسعان للأشياء.. والأشياء حميمة بين يديك.. يا أنت.. يا.. أيها الصديق النتن، يا أيّها الزوج الخؤون، يا أيّها القريب الذي بات غريباً عن جنسه.. أيّها الأليف مع محورك وآليتك وأرباحك.. أيّها اللاإنسان.

تجلس مع نخبة.. النخبة ترتبط بمصلحة مشتركة.. كلّ لقاء يقود إلى صفقة جديدة من الأرباح التجارية والمقاولات العامة.. غشّ متبادل، وخدع متبادلة.. والسكوت أسلم للجانبين..

مع أنك كنت تحدّث أصدقاءك عن الخير والنقاء والحرية.. حتى باتت هذه الكلمات عدماً في قاموسك اللغوي، ولم يعد لها أهمية في سيرة حياتك السوداء.. التي تجمّلها سيارة فارهة وقصر شاهق ووجه معطر.. هو الليل يتجمّل في عينيك إذن!

وزوجتك.. التي قتلت فيها الأمل بعد أن كنت تحدّثها عن الشعر وفيروز والأزهار. ويقطر لسانك بالكلمات الجميلة.. حتى استسلمت إليك وباتت بين يديك حمامة، ووردة.. حتى إذا كانت الحمامة البيضاء بين أصابعك، بادرت وضغطت على أنفاسها، وكسرت كل أمنياتها.. وجعلت من أوراق الوردة هباء منثوراً.

ووالدك.. خصمك.. يشدّ وثاقك وترفض حتى تستسلم للصمت.

ووالدتك.. حلّة قديمة، بقعة آسنة لا يشرّفك النظر إليها.

ليلك وحده هو الأجمل بين الأشياء كلها.. ليل ذاكرتك المنخورة التي باعت كل الماضي بثمن بخس، وارتضت أن تستسلم لواقع مغرٍ..

أنت فعلت كل هذا.. ودارت بك دورة الزمن فلم تعد تعرف أحداً سوى نفسك.. فاهنأ بها.. وكن رفيقاً لها.. كن أنت نفسك، جديراً بنفسك.

استخرج من تاريخ حياتك كل الماضي، وصِلِ اليوم بالغد.. فلا شيء أقرب منك إليك من هذه الدعوة في أن تختار عرشك وتتوّج نفسك على الآخرين..

ليتّهمك البعض شتى التهم.. المهم أنك مقتنع فيما تفعل، ولكي يكون لك رفيقاً لا تلمس عنده الأمان لأحد سوى ذاتك التي لم تعد حرّة؛ إنما هي مقيّدة بالسلوك الذي تمارسه، وبالرغبة التي تؤكّدها، والمسار الذي تختطّه لنفسك.

أنت تتجمّل بالرأفة والمعروف والمحبّة.. كالليل يخدعك بريق ألوانه وضياء نجومه.. مع أنه أظلم وقلبك ظلام، ورأسك محشوّ بالظلمة نحو الآخرين.

هذه طبيعة جديدة فيك، اكتسبتها حين ذقت طعم الغنى والأرباح غير المعقولة.. التي أخذت تستلّها من شفاه الفقراء الذين كنت تدافع عن حقوقهم.

لقد كفرت بالماضي كله.. وآمنت بالحاضر وليد نعمتك

فاهنأ . . يا أنت . . يا أيّها الليل الذي يتجمّل بالأنس والسحر والليالي اللطاف والنسائم العذبة .

وتسألني . . لماذا أخاطبك بكل هذا الكلام . . ماذا استهدف منه، مع أنني كنت الصديق الحميم إليك، ولم يكن بوسعك أن تطرد وجهي من عينيك مادامت في عينيّ . .

لن تطرد وجهي . . ذلك أنني حقيقتك الداخلية، ذلك الخزين الخبيء في داخل أعمق أعماقك . . ذلك الآخر المنسيّ تماماً، ذلك الخيط الرفيع . . الرفيع من نورك الذي يركن ساكناً مادام صوت الحاضر يعلو ويرتفع ويأخذ المساحة الأوسع في سلّم حياتك . . أنت الحاضر في دخائل نفسك . . حدّق في النجمة الأولى والأخيرة التي تكاد تنطفىء في داخلك . . أنت البعيد، البعيد إلى ما ليس فيك . . القريب، القريب من الذي فيك . . أنت الذي لا تخلو من طيبة القلب . . أنت . . أنت . . ألا تأخذك الصحوة في يوم ما، في لحظة ما . . قف . . من النباهة أن تقف وتعيد إلى حياتك مجدك الآفل . . أنت الذي يستعيد حاضره حسب، ولا ينشد إلى الماضي إلا وفق هذا الجرح المضيء في أعماقك . .

أنت حمامة أضاعت بيت الألفة. النبتة التي ودعت أرضها. الكتاب الذي غادر صاحبه، أنت الباب الذي أضاع مفتاحه، القلم الذي جفّ حبره، و. . والرغيف الذي تنكّر لنار التنّور التي جعلت الشهية فيه تفوح بالشبع . . أنت من استبدل دمه وسماءه وانسلخ من جلده وارتدى جلود الآخرين . . أنت الذي لم يعد يعرف هويته ولا عرق جسمه ولا حواسه . . أنت من استسلم لجمال مؤقت وارتضاه أن يكون الحياة كلها . .

قف . . أما رأيت شجرة تذبل، أما قرأت أن ما بناه الإنسان عبر مسار التاريخ بدأ يندثر ويرمّم ويندثر . . ويختلف في أصله المؤرّخون، ألم يسقط هولاكو وهتلر ونيرون . . قف . . أنت لست خالداً . . أنت لا تمتّ إلى الأزل بصلة .

الخلود وحده للنبل وحده، للعشق الوحيد، للذاكرة الأصيلة، والمجد لبريق عيون ترى الأشياء بصدق، وتتعامل مع العالم بالحسنى .

قف . . أتحسبني أغار من نجاحك وتفوقك وأتعامل معك بهذه اللغة، أتحسبني أطمح إلى حياة مماثلة . . صدّقني لا . . فالنجاح ليس أن تفنى ليجوع الآخرون، ليس أن تسعد ليشقى بقية الناس . . والتفوّق لا يكون على حساب الآخرين .

ـ وماذا تريد إذن؟

ـ لا أريد . . أنت من ينبغي أن يريد . . دائماً أنت الذي يطمح بالكثير، وأنا لا أطمح إلا بأقل من القليل من نقاء ماضيك وعزّتك وخيرك . . فلماذا تصدّ عن حقيقتك، لماذا تستبدل وجه نهارك بليل غضبك من الماضي، جاعلاً منه زائلاً، مع أنه وشمك الأصيل ولا ارتداد لك عنه . . ولا خلاص لك منه .

ارسم جبهة محبتك على الماضي ولا تستأصل جذورك، فالذي تستأصل جذوره يموت . . وأنت لا تريد أن تموت ولا يريد أحد لك أن تموت هكذا في ليل بهيم تتجمّل فيه .

المهم أن تقف وتراجع خطواتك . . وأن تعرف موقعها . . أن تستردّ ثقة الناس بك . . أن تكون النهار كله . . أن تحيا العشق الأجمل وأنت في صحوة الضوء لا في ظلمة الطغيان والألق الزائف . .

قف . . فليل يتجمّل . . ليل زائف. وخطوة في طريق ضالّ تقودك إلى الإدانة وإلى أن تكون في موقع ليل قبيح يتجمّل . . قف . . فهذا أنت وهذا ماضيك وهذا حجمك وهذا أنت حسب .

بغداد

شهادة مبدع

اعتدال عثمان

في لحظة غائرة في العمر بدأت أبحث عن اسمي وعن الصوت الذي يجسد الاسم وبدا لي آنذاك، أن ذلك الاسم ليس هو المعطى لي سلفاً، وليس الصوت هو الحبسة التي تفرضها الأعراف والمواضعات المألوفة، أو قوالب القول الجاهز، المبذول في يسر وما كان في يدي غير قلم وسؤال يدوي في ضميري كيف تكون الكتابة جديدة؟ وأضع أنشوطة السؤال حول عنقي وتضيقه الأنشوطة فينفلت السؤال من جديد:

كيف تكون دهشة بحر الحروف طفلة دوماً ومعلقة دوماً بين برق وألق؟

وأرى مداد القلم نوراً أخضر، مهيأ بالصوت الواهي الذي يريد أن ينطق، وأن يسمع، وأن يتجسد، فيخط نقطة، تنظر إلى نفسها، فتتمايل هيابة وجلة في حضور الكلام. وتتضاءل حتى التلاشي. لكنها مع ذلك تكون ألفاً.

وأجد بين الحرف والحرف وبين الكلمة والكلمة وبين العبارة والعبارة فجوة، تتسع لرحيل عمر فأرحل. ومعي في رحيلي زاد من نصوص قديمة وحكايا وأساطير، تتحول في مختبر العصر ورؤاه، وتجتذب إليها من الأدب الحديث وصنوف الفنون السمعية والتشكيلية ما تيسر. وهو زاد يرمي ألا تطوحه ريح الاستغراب وألا ينغلق الماضي، بل إن ألف الاسم الذي أبحث عنه، تنزرع دوماً في أديم بلادي العبق المعذب، تنوء بخفق القلب وإخفاقه، وبمحنة التاريخ والوطن الكبير، وبهموم جيل ممزق بالحرف والنفط وصراعات القوى. جيل مبدد في أزمنة مد الحلم وجزر الانكسار والفجيعة.

أعرف أن الفجوة بين ألف ما أكتب وبقية الحروف، بغير قاع، ربما تغيبني، وربما أغرق، ولكنني أتعلق بها وقد صارت قشة.

وما من مرة كتبت فيها إلا وشعرت بذلك الخوف يغمر عقلي وحواسي، يجذبني إليه كالنداهة أو كالوعد ويرعبني منه وكأنه تهاويل وحوش خرافية.

كتبت مرة:

- أخاف إن عشقت وأخاف إن لم أعشق وأخاف ألا أخاف، وأخاف أن أخاف ألا أخاف.. وأمضي من وراء الخوف، والخوف أمامي وخلفي، وأنا فيه، أطلع من بين أسنانه وأمضي ومن خلص من الصحاب.

ويصاحبني دائماً ذلك التوتر الطاغي بين الخوف، بمعناه الفيزيقي والميتافيزيقي، ودافع آخر لا يقل طغياناً يتمثل في فعل الكتابة.

كتبت في نص آخر:

- قال لي: أمامك بحر

ـ فخطيت ـ

ـ قال لي: أمامك نار

ـ فقدحت شرار القلب ـ

ـ قال لي: العقل تيهاء

ـ فسافرت في اللاعودة ـ

ـ قال لي: لا تقرب أحراش الجسم

ـ فتشهيت ثمر الغابات الوحشية ـ

أفكر أحياناً في أسباب الخوف، وللحظة يبدو لي أنني أشيح بالقلم عن المألوف، وفي المألوف ضمان وأمان. ويبدو لي في لحظة أخرى أن في معرفة الاسم موت ونهاية. لكنني أدرك أن كف العقل والنفس عن التطلع وعن المعرفة ليس سوى موت آخر. وإذ اختار الحياة القلقة، حياة النص الورقية فلا بد أن أقبل ذلك التوتر الدائم بين خوف النهاية وفعل الكتابة الذي هو بداية جديدة في كل نص.

لا أبدأ الكتابة بفكرة جاهزة مكتملة وإنما تراودني أطياف الأفكار، وتلح علي ويصبح الذهن هو الرحم المحتشد بذاكرة الحواس والمشاعر والرؤى والأحلام والأحداث، تتفاعل فيه جينات الوراثة، المحددة بطبيعة اللغة والنصوص القديمة، وعادات وتقاليد وتراث شعبي. وتتحد هذه العناصر بجينات الحداثة المكيفة بالانتماء الاجتماعي وبوضعية الثقافة العربية الراهنة.

وتعتري الذهن تقلصات لاإرادية وتصبح الكتابة هي الولادة التي تكتمل، بعد شحنة الاندفاع الأولى إلا بالتنقيح والحذف والاضافة وإعادة الكتابة مرات عدة، تصل أحياناً إلى ثلاث محاولات أو خمس.

عندئذ يخرج الجنين ويصبح كائناً مرئياً هو الجسد ـ النص وهو ليس إلا المعني الذي يتلبس شكله والشكل المتحقق في معناه.

كتبت في أحد النصوص:

قال لي: جعلنا بينك وبين القلم وما يسطر حجاب، وفي الحجاب ثقب ينفذ منه ماء ونار. . .

قلت: سبحان من يخرج الحي من الميت.

قال: الحي يخرج من ثقب.

قلت: في الابرة ثقب، وبين القلم وما يسطر ثقب، فأعطني ضيق العبارة.

وإذا بالعبارة تضيق وتنقبض أنفاسي وشعرة الروح تنسل من ثقب الحجاب وتنفذ، وإذا بالدنيا براح. والقلم ينفلت في سماء الورق.

هكذا تنتهي المعاناة ببداية، هي الكتابة. ترى ماذا سيخط القلم في سماء الورق؟ وهل عرفت الاسم، أم أنه لم يزل بعد في طي المجهول؟

ولكن هذه الألف، ألف الاسم، الألف ـ النص ألا تعد حركة في اتجاه بقية الحروف؟ وهل صحيح أن عين القلب ترى حروفاً تتجلى؟

ولماذا تبدو الكتابة لدي فعل غير منته: حركة بغير وصول؟

ويلوح لي أحياناً ما يشبه القبس فأقول في ضميري ليكن النص قطرة من موج والموج في لجة بحر الكتابة، تدفعه ريح الواقع والحلم إلى أقاصي المحيط، إلى ما قبل تشكل الماء وإلى الوجود الذي لم يتشكل بعد.

وفي لجة بحر الحروف تتسرب من بين يدي كل معرفة سابقة، أحاول التشبث بما لا يمكن التشبث به، وكأنه الماء أو الهواء، وفي عماء الغمر أجد أنني لا أعرف فأقول:

هذا بحر وتلك سماء وهذه أرض، فمن أكون؟ وإذا بالسماء تفتقت عن امرأة حبلى بكلمات والكلمات محبوسة في سديم من ظلمة، من دونها حية، تطلع من عين حمئة، والحية تخرج من فمها بحور سبعة، والمرأة تبلع الماء وينتفخ بطنها فتئن وتتوجع ولا يأتيها المخاض.

قلت: أكون قلماً وورقة وأعود لأسمي الأشياء.

وعلى الرغم من كل شيء فانني من بين الأعشاب والأصداف والقواقع الفارغة التي تزدحم بها جعبتي، أعثر أحياناً على ما يدهشني، وأدهش أكثر إذ يجد الناس فيما أكتب شيئاً يستحق أن يقتنى: ويأخذ مكاناً إلى جانب أعمال زملائي الكتاب.

إنني لا أزعم امتلاك توصيف دقيق أو حتى شبه دقيق لما

أكتب، لكنني أستطيع أن أقول إنها نصوص إبداعية فيها من الشعر رؤاه، وفيها طرف من القص محدق بالشعر، أو أن الشعر هو الذي يحدق بالقص كما الغمام الولود، لكنها نصوص ليست شعراً ولا قصاً خالصاً، وإنما تحاول أن تكون كتابة جديدة فحسب.

قد يلمح القارىء القص يتبلور في نص بعينه وقد يبرق الشعر ليختفي في نص آخر، فتتبلور الكتابة على أعراف غير ثابتة، متحركة على الدوام، تتراوح بين الشعر والنثر، بين شكل القصة وشكل القصيدة، بين الغنائية والسرد، تتقاطع فيها وعبرها أزمنة وأمكنة شتى، حقيقية ووهمية. تستدعي أحياناً أجواء قديمة وتبث فيها خصوصية الرؤيا المعاصرة، تنضج بالأقدام ، بالوجل والجسرة، غايتها و النهائي أن تنفذ الكتابة من عين القارىء إلى قلبه وذهنه معاً فتحرك ساكناً ما، ولو كان بحجم ذرة، تثير قلقاً وتوترًا فيما تشارك في تخلق الحلم بالآتي الكامن فينا وحولنا.

لعلي أحب أن أتوقف قليلاً عند النصوص المرجعية أو المنابع الرئيسية، التي تعتمد عليها عملية التناص فيما أكتب، لكنني سوف أشير إليها فحسب وأكتفي بالقول انها الكتب المقدسة وكتابات المتصوفة والأساطير العربية والحكايات والأدب الشعبي. أما التفاعل النصي مع الأدب الحديث فربما يظهر في مستويات أخرى للرؤية أو تجارب حديثة الشكل خصوصاً ما ارتبط منها بالمرج بين أكثر من نوع أدبي واحد، على نحو ما يظهر في أعمال رواد وزملاء في محنة القلم الذي يقف أفقاً جديداً، والحقيقة أنني أدين لهؤلاء الذين أثروا حياتنا الثقافية بإسهاماتهم الغنية، لكن هذا التقدير والعرفان لا يحول دون أن يكون للحرف الذي يبحث عنه صوته، فيما أكتب، خصوصيته واقدامه، في آن واحد، على الاغتراف من هذه المنابع الثرة، قديمها وحديثها، دون حساب أو حذر سوى أن يكون ذاته.

أشعر الآن بضرورة تنحي كاتبة القصة من أجل أن تتقدم الناقدة فتتناول بعض عناصر القص بتفصيل أكبر.

تمثل الأساطير رافداً مهما في الكتابة كما ذكرت غير أنني لا أحاكي هذا الجانب من التراث وإنما أحاول إعادة انتاجه على نحو تتحول فيه دلالة الأسطورة داخل السياق النصي وتصبح مغايرة لمصدرها الأول.

في قصة طويلة بعنوان «بحر العشق والعقيق» تظهر الأسطورة الفرعونية التي تدور حول عودة الروح إلى الجسد في حياة ثانية لكن دلالة الأسطورة تتحول من ذلك المسار المرسوم إلى مسار آخر حين تتسبب الشخصية الرئيسية في القصة في تقويض الوهم. وبدلاً من أن تتلبس الفتاة روح وجسم المرأة الميتة فانها تعيش التجربة وتتمرد على استلاب الذات فيتحول الجسم والعقل والحواس من حالتها الغفل الأولى إلى حال المعرفة، وإذا كانت الحالة الأولى تماثل سيولة البحر فإن حال المعرفة هي تشكل العقيق وصلابته. وكذلك فإن الخبيئة الفرعونية، أو الكنز الفرعوني، يتحول من الخفاء في القبو إلى الانكشاف والظهور في النور، فيصبح التاريخ ملكاً لأبناء الحياة، وليس حكراً لسدنة يحجبونه من أجل الاستئثار بتأويله وفقاً لمصالح ذاتية ضيقة.

وفي قصة أخرى بعنوان «يونس البحر» تتعدد الاحالات فنجد بعضاً يحيل إلى قصة يونس في القرآن الكريم وخروجه سالباً من بطن الحوت. كما أن هناك إحالات أخرى إلى أساطير الخصب والعقم. وتختفي الشخصية الرئيسية في النص بسبب إخفاق الوعي في إدراك المتغيرات التي طرأت على مجتمع القرية الساحلية الصغيرة بدخول الآلة وقصور النسيج الاجتماعي عن استيعاب التطور، ذلك لأنه قد استحدث وفرض عليهم من أعلى بواسطة دخيل قادم، ولم يكن نابعاً من تطور حقيقي. وفي غياب الوعي يتم خرق النسق القيمي والأعراف الخاصة بالجماعة. ولا يجد العقل الجمعي ملاذاً لمواجهة هذا القصور سوى الالتجاء إلى مخزونه القديم فيجعل يونس المختفي شخصية أسطورية تحتل مكانة الشيخ أو الولد أو الكائن المقدس، على الرغم من أنه هو الذي خرق العرف والنسق القيمي.

أما الفتى صنو يونس ونظيره فإنه المعادل الايجابي الذي

لا يهاب الآلة، ويتعامل معها بقانونها كما أنه يمتلك جسارة الفعل فيخرج إلى البحر الكبير، يشق بطن الحوت ويأتي بلحمه وعظمه وزيته على مركبه في عز النهار.

هنا يمثل بطن الحوت الكهف المظلم، أو إمكانات المعرفة التي تكون في حالة غياب وتغييب. أما النور والفعل الذي ينفع الناس فيمثلان الحضور، حضور الوعي والإرادة.

وعلى نحو آخر تحيل قصة «صباحات الصبا الصب والأماسي» إلى سفر التكوين، وإن تحول مسار الاحالة من نشأة الوجود إلى الاحتفاء بتطور اجتماعي في موقع عمل، يتم فيه تشييد بناء شامخ. ولا يغفل النص حقيقة ما يصاحب التطور من احساس بالأسى العميق بسبب اختفاء نمط الحياة القديم وزواله بكل ما ارتبط به من مشاعر الصبا والتفتح الأول والعلاقات الحميمة بين صديقين. ويشوب اندثار الموقع القديم وعلاقاته غير قليل من العنف ـ وتبعثر الأشلاء والدماء فيما يشبه الحلم الكابوسي الذي يتلازم مع انفجار جبل وإزاحته عن موضعه، قبل بناء الصرح الجديد. لكن الراوي يقول في النهاية:

وكان مساء.

ويكون صباح يفرغ فيه العمل وتكشف الصناديق أسرارها لعين الشمس، ويدق قلب المكن.

وأرى ذلك حسن.

وفي مثال آخر يظهر توظيف الأسطورة الشعبية في قصة بعنوان «أسرار السرو». إن شيخ البحر في حكاية السندباد يمثل على نحو ما، عبء التاريخ والميراث الحضاري المتراكم. وعلى الرغم من ثراء هذا التراث وعراقته، فإنه يثقل كاهلنا في كثير من الأحيان، يعوق مسيرتنا إلى الأمام، بل ويسيطر على حركتنا تماماً، على نحو ما فعل بالسندباد، وفي القصة التي أشرت إليها الآن يصبح جسد الشيخ، آخر الجدود، آخر الاباء يصبح هذا الجسد القديم طاقة خصب غير محدود، يمتزج بالتربة ويذوب في الأرض فيخصبها.

وإذا كانت اللغة المستخدمة في النصوص التي تحيل إلى الكتب المقدسة وكتابات المتصوفة تميل إلى الفصحى التي هي لغة الشعر فإن اللغة التي توظف في إعادة انتاج الحكاية أو الأسطورة الشعبية تتراوح بين لغة القصيدة الفصيحة ولغة الموال الشعبي العامية.

في قصة بعنوان «موال شوق» يتقاطع منطق السلطة الأبوية وسطوة الأعراف الاجتماعية مع منطق الفتاة «شوق» الرامزة إلى الحياة العفية، المتطلعة إلى التكافؤ والانطلاق وإلى تلبية نداء الآتي، وإذ يسود المنطق الأبوي القاهر فإن الفتاة تتوارى أو تتلاشى أو تختفي، ويكون غيابها ايذاناً بانطلاق الخيال الشعبي الذي يبث أشواقه ومواجده بطريقته الخاصة، المتوافقة مع ظلال العامية وايحاءاتها، فيصوغ الراوي الحدث كله في موال، يتخلل السرد ويخترقه ويعقب عليه.

وتمثل الفانتازيا في تصوري نوعاً من الانفلات من أسر المكان والزمان والمواضعات الاجتماعية والأدبية في آن واحد. وتبدو لي القصص التي ظهر فيها عنصر الفانتازيا بوضوح بمثابة بنية موازية للواقع وبديلة عنه يعاد داخلها ترتيب العلاقات وتوظيف الفانتازيا بوصفها وسيلة للتقويض والبناء.

وأجد بعين الناقد أن هذه النصوص تنقسم إلى قسمين يتخذ القسم الأول منها خبرة الكتابة مركزاً أساسياً. ويكاد يلتقي البحث عن خبرة الكتابة مع التجربة الروحية الصوفية في بعض الجوانب من حيث العلاقة الوثيقة بالنشاط الروحي، المفارق للواقع الحسي، غير أن التجربة في هذا القسم الأول تنشد مطلق الكتابة ذاتها وليس شيئاً مفارقاً خارجاً عليها. على حين تصاغ التجربة أو الخبرة أو المعرفة المكتسبة بلغة الفانتازيا الحسية، إذا جاز التعبير، ويميل الشكل إلى القصة القصيدة (وقد ذكرت بعض الأمثلة في بداية هذه الورقة).

ويتحول مسار الفانتازيا في القسم الثاني من ذلك البعد الروحاني الحسي إلى وسيلة لنقض آليات القهر الاجتماعي والنفسي والكوني من ناحية والاستسلام والعجز عن مواجهة الواقع من ناحية ثانية.

في قصة بعنوان «القيلولة» حاولت أن أقدم حياة وممات موظف صغير، مطارد في صحوه ومنامه بذبابة. وتعادل الذبابة في واقع الأمر، إحساسه الداخلي بالضآلة وخداع الذات ويستخدم السرد لغة التهويل والمفارقة الساخرة بين العبارات الطنانة الجوفاء وما تحيل إليه من أمور هامشية ينفخ فيها الوهم والانفصال بين الواقع والخطاب الذي يعبر عنه. وتزداد حدة المفارقة حين تتسلل آليات القهر إلى داخل الذات.

إنها نوع من الكوميديا السوداء، حاولت فيها اتخاذ موقف نقدي من استسلام الإنسان المسحوق لواقعه، وإن كنت أتعاطف معه إنسانياً إلى حد الضحك منه والبكاء معه، في آن واحد.

وإذا كانت غاية المسعى هي المعرفة والعثور على معنى الاسم فإنني لا أتعجل الوصول إلى نهاية، ويكفيني الآن الخروج إلى عطش السؤال ودهشة البحر ما دمت أعرف أن فعل الكتابة يبقى شاهداً عن الرحلة.

فعل الكتابة إذن هو الأثر الباقي، هو علامة الرحلة، والمعنى الذي لا يتحقق على نحو كامل، كما أنه لا يمتنع بصورة مطلقة، إذ يصبح النص مستودعاً يدخر، لكل قارىء محتمل، إمكانات غير محدودة، بعضها يلتمع على السطح والبعض الآخر يتطلب غوصاً إلى العمق، وكما أن النص يحيل إلى نصوص متعددة وإلى عوامل كتاب آخرين فإنه يصبح في الوقت نفسه موضع استشهادات ومنطلق استعادات وتأويلات تتباين في كل قراءة جديدة.

بعبارة واحدة أقول إن ذلك الأثر الباقي يصبح مستودعاً لحيوات كامنة تنتظر من يحياها ويحييها بالقراءة.

ولا أزعم بالطبع امتلاك مثل ذلك الطموح الكبير لكنني أكتب وأحاول، وحسب التماعة عرفان ومودة في عين صديق، وفرحة الظفر بنص جديد، وفخر الانتماء إلى الثقافة العربية إذ يكرم واحد من كتابها العظام بأرفع وسام عالمي(*).

القاهرة

(*) شهادة قدمت في الملتقى الأول للابداع العربي في أكادير.

الحلم الثاني

صباح الدين كريدي

إلى الحجر الفلسطيني... حجر الدم والكرامة والحرية

ـ أأنت صباح الدين كريدي

قلت:

ـ بلى

قال الثاني:

ـ هيّا، يطلبك جلالة مولانا السلطان.

في ليل العاشر من نيسان

ليلة عرسي،

بثياب النوم الزّاهية الألوان،

كنت كعود يابس

كنت مهبّ رياح عيون السلطان

والحرسِ الواقف خلفه،

وعيون الوزراء البلّوريةِ

وبريق السيفِ،

النطعِ،

الجلاد..

ذكّرني خوفي الحالي بخوفي يوم النهر

لحظة أنشب تمساح ضخم في ساقي أنيابه،

وصغيراً كنتُ

وأبي كان بعيداً عنّي،

وأنا أصرخ مبتعداً

أتخبّط فوق وتحت الماء..

كانت عين التمساح تقول:

لن تدخل ثانيةً أبداً مملكتي المائية..

كانت عين السلطانِ

كعين التمساح..!!

قالَ:

ـ العصفور الأزرق عندي

في هذا القفص الذهبيّ.

لم أتمالك نفسي، فشهقتُ:

العصفور الأزرق!

تابع: يأكل من كلِّ الثمراتِ

وكل حبوب الأرض...،

يرقص ويغني..!

تابعت النظر المتحيِّر بين السلطان

وعصفوري الأزرق

تابعَ: وفقير أنت كحبِّ القمحِ

كعشبٍ صخري،

ولقد أخبرني بعض عيون القصر.

أنك تبغي ذبح العصفور الأزرق،

هذا يعني

إطلاق رعاع الناس يعيثون فساداً في الأرض،

أخذ العرش، وصلبني

في ساحة قصر العدل،

أيضاً،
أخذ حريم السلطان جميعاً
وخزائن بيت المال،
نهب جميع الأرزاقِ،
جميع الأنعام. . ،
قتل الوزراء، وقواد الجيش
أخَذَ قصوري، وقصور كبار رجال الدولة،
وأخيراً
تهديم الدولة، تهديم الدين القائم فيها،
تهديم الكون. . !!

وتوقَّفَ يمسح فمه المزبد بالكُمِّ الملكيّ!

حزني كان فسيحاً
كصحارى الخوف
خوفي كان مديداً
كصحارى الأحزان. .
ووحيداً كنتُ كنسرٍ
في سكرات الموتْ. . !

قرأ وزير العدل الحكم الصادرَ
«باسم جلالة مولانا السلطان العادل
وباسم الشعب
نصدر حكماً بالموت . . . .
. . . .
. . . .»

وبكيت، بكيتُ
بكيت. .

كان السلطان يقهقه جذلاً
وعيون الوزراء تقهقهُ
كان القصر يقهقهُ
ورياش القصرْ
جدران، بلاط القصر يقهقهُ
حتى الجلّاد المتجهّم كان يغالب ضَحِكَهْ. .
والأرض تدورُ
تقهقه وتدور. . . .

أيقظني صوت الجرس الذهبيّ
وساد الصمت كتابوتٍ ملكيّ.
لوحٌ خشبيٌ، جاءَ. .
حبل لا يبدو آخره، جاءَ
التفَّ الحبل كثعبان حولي
واللوحَ الخشبي،
وخفيفاً تمساحَ النهر بعينه، جاءَ!!

عاد السلطان يقهقهُ
والوزراءُ،
القصرُ
الحرّاسُ. . . إلخ. .

في هذي اللحظة كانت أجهزة الإعلام تغطّي موتي
تتولى إعدامي أيضاً،
تجعل مني جاسوساً هدَّد أَمْنَ الدولة،
وأخيراً ذاق مصير الخونة.
وأنا أُؤكل عضواً عضواً.

ثانية قرع السلطان الجرس النائم بين يديه
وعاد الصمت.
والفيل وئيداً، جاء
شرب دمائي
مسح الأرض، وصار سمائي
وهوى كالصخرة فوقي. .

فصرخت. .

دمشق

ترحال في العمر الزمني والابداعي

خناثة بنونة

ونحن الشجر نحن النخيل. . . علينا أن نسير أماماً أماماً حين تتنمر خيانة اللون والجلد والخطو والهوية حتى لا يجرفنا تيار الانحسار إلى القبر. . . وإلا فمن الحتمي أن نغرس جذور النخيل حتى الجدع ونحن نجد أنفسنا. . . نفس هذا الشعب العربي في عصر السمسرة والنكوص في الدرجة الأولى من الصفر لأننا بذلك الانغراس في رحم الأرض الصلد نشكل موقفاً ضد عواصف الجزر التي تأخذ الآن جميع أشكال المتاجرة والسفالة والغدر والنكوص، كل ذلك بالخصوص لمن راهن ومن الأول بأدوات تعبيره، تلك وهاته، على حاضر يمضي وآخر أحسن سيأتي.

ثم أقول، بما أن الأدب حسب بعض الآراء هو من جملة الفنون التي تدفع بمستوى الحياة والشعوب، نحو الأصح وبما أنه أيضاً تعبير أو انتاج جد ذاتي، يحمل السمات الشخصية لتلك الذوات، فقد انطلق صوتي ومن الأول عنيفاً ممزقاً لكل الستر الخارجية، معانقاً الداخل والموضوعي بحدة، راهناً نفسه للوقوف في الضفة الأخرى من كل ما لا يخدم الإنسان في طرحه للإشكالات وتجاوزها، وارهاصاته بالمخاض العام للواقع وذلك في التقاطه للحركات السفلية التي تبشر بالتغيرات المستقبلية.

كما أن انفجار الوعي على الهموم الكبيرة وعلى الدمار العام في المؤسسات الرسمية والممارسات السياسية، البعيدة عن البناء الحقيقي للمعارك والشعوب، قد دفعني بعد رجة يونيو من القصة القصيرة إلى رواية «النار والاختيار» التي كانت صيحة رهيبة ضد هذا الفتك الماحق لجسدنا العربي محيطاً وخليجاً.

لهذا كان علي أن أكون أهلاً لحمل أنة ورفض ووجع وتطلع هاته الجموع نحو البدائل التي ترهن المستقبل للتغيير الحاسم، وذلك بالتعامل الفكري والابداعي مع الأرضية الواقعية لها، واستلهام بنيات التغيير من عناصره المتشابكة، وذلك بالتحاور معه في حركيته الجدلية من أجل تحطيم كل الأسس المشكلة له سابقاً.

أن ذلك التسجيل لتلك المرحلة، وأخذ موقف منها نظرياً وإبداعياً وعملياً، بكل الطروحات الخاصة والعامة، قد جعل مفهومي الاجتماعي والسياسي يتشكل، فقررت ليلى في رواية «النار والاختيار» ترك العمل النظري الصرف في مركز الدراسات، واختيار التدريس، لتستطيع أن تنتصر على الهزيمة فيها وفي النفوس والحضورات الشابة التي ستتعامل معها لتقتلع منها كل أسباب الهزائم، فتقيم حواراً مع ما لها وما عليها، من منطلق متبصر بواقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي.

ورجوعاً وراء قليلاً، فإنني ومنذ أول انتاج كنت قد حاولت عبر القصة، أن أتلمس قشرة الواقع من زاوية رؤية

خصبة، وفي شكل فني متطور، سواء من ناحية المعمار أو اللغة أو المضمون، حيث لم يتسم فيه الحدث أو الفعل بالتعقيد، وإنما أيضاً بمحاولة مزج الواقع بالفكر غالباً مع الخلفية الفلسفية في الغالب، لكن أيضاً بالانتماء للأرض ومحاولة تثبيت الاقدام، لمعايشة الواقع واستنطاق القوى المظلومة فيه، من أجل كشف زيفه وكشف مضمون ووعي مصحوبين بالتزام أيضاً.

ولهذا كان الشعور بالاغتراب، هو ملجأ ما بشكل من الأشكال حيث لا قاعدة تكون بدءاً لفعل، يستطيع أن يكون مردوده خلاصاً من الانغمار في الحزن الميتافيزيقي.

إن الغرق في العالم الداخلي يعكس أيضاً بشكل ما، فداحة هول العالم الخارجي، في بناه وعلاقاته ونمطيته ورعب الأنظمة فيه، لهذا اهتممت في مرحلة ما وفي القصة بالخصوص أيضاً، بالتيارات الداخلية، حيث يتكثف الشعور وتقل الأحداث، دون الاهتمام أساساً بالتفاصيل المادية، لكن مع ذلك كان الالتزام الحر عندي، يقتضي صياغة الجوانب الشخصية مرتبطة بما هو موضوعي، مع التركيز على التداعي واللاشعور.

ومما ساعد على ذلك انصهار النماذج التي أطرحها في ناري الداخلية، حيث أتبناها، لتصبح كأنها قضايا ذاتية ترتبط بما هو موضوعي، ليتولد العمل الابداعي دون مسافة بيننا، مما يجعل الانفعالات والابحار داخل الأشياء والقضايا الفكرية ذات التوغل والعمق والرهافة لها تأثير حاسم في المعمار الفني.

بالإضافة إلى مسببات هذه الهيكلة فإن إيماني بأن الأدب يجب أن لا يعكس الواقع فحسب، بمجاراة بليدة، بقدر ما يوقظ فينا آخر جديداً، وذلك بإعادة خلقه من نفس المواد، لكن برؤى جديدة، وذلك ما دمنا لا نستطيع أن نتحرر من العالم، بل أن نعطيه عبرنا بحرارة وصدق، ليضمن أمن القارىء وسلامه، فيشعل في استكانته حريق التغيير، وبذلك يحقق مثل هذا العمل الابداعي ضرورته وموضوعيته.

إن الطبيعة جماد يكتسب وجوده من رؤيتنا وفعاليتنا، هاته الرؤية التي لا يمكن أن تكون شخصية، لهذا فكل عمل إبداعي يحمل شارات مبدعة فكراً وفنية ومواقف وبصراً وبصيرة، عبر مواقفه من كل القضايا المحلية والقومية والإنسانية، وبذلك ينعكس العالم الخارجي غالباً عندي باحثاً عن صورته الأخرى غير المشكلة في عالم الواقع، مضيفاً لجزئيات هذا الواقع وكلياته أيضاً، الخلفية الفكرية والعمق الشعري في مثل هذا التناول، رافضاً اللبوس السردي العادي، شاحناً الكلمات بطاقة من الشحنات والتأثير، من أجل تجديد العبارات والكلمات والرؤية والدلالات، ولهذا فإنني استعمل أسلوب الجمل الشعرية القصيرة، تلك الجمل الدالة على معاني يمكن بسطها في فقرة أو أكثر، ولكنها عبارة عن طاقات مفجرة للواقع والفكر وأرضيتهما، وبذلك فكأن السائر عبر السطور، يسير فوق أرض دون أمان، وإنما فوق سلسلة من تفجرات متراصة، تقتل أمن القارىء، وتدفعه للمشاركة في عملية التهديم والاتمام حتى مرحلة بناء البديل الصحي.

وهكذا يكون عدم التركيز عندي على الوصف الخارجي يتلازم عندي مع بحث شرس في نفسية الأشخاص مع مرونة التعبير الشعري الموحي بانفعال وتوهج، إلى جانب هذا يكون التداعي والمونولوج الداخلي من العناصر الهامة التي تقيم توازناً شبه متكامل بين العالمين الخارجي والداخلي الذي لا يجعل من انتاجي انعكاساً مضبوطاً لحيوات وأشخاص محدودين، وإنما هو لقطات لنماذج بشرية تعكس لقطة تستقى طبعاً من يم الواقع المتلاطم.

وفي هذا السياق، سياق التجريب المؤسس، الباحث عن بديل لشكل الجاهز، فإنني أجهد من أجل أن أتحرر من البناء المعماري التقليدي بل وكما اجتهدت مؤخراً في رواية (الغد والغضب)، حيث جمعت روايتين في واحدة كل واحدة ذات مضمون متفرد، يلتقيان ويبتعدان عبر محور متحرك سلباً وإيجاباً، تطرح إحداهما إشكالاً فكرياً فلسفياً وهو نتيجة تأثير تعتيم الواقع عند مراهقة ذكية تعايش فترة ازدهار الفلسفة الوجودية، وبذلك فهي عبر كل سلسلة الأحداث التي تعيشها ولا تشدها، تبحث عن الأرضية ذات الدلالة والمعنى التي تستطيع أن تجيب على استفهامها

الضخم حول نقطة البدء: أين هي؟

بينما تنطلق الرواية الثانية بشكل ملتزم متعمق الوعي بالواقع مخطط لترجمة ذلك الوعي في ممارسة مع مجموعة من الطلبة الذين يتطور مفهومهم للواقع ولمسؤولياتهم تجاه هذا الواقع من أجل تغييره عن طريق مشاركة القاعدة في تنويرها ودفعها إلى تبني دورها التاريخي. . إلى أن تلتقي الروايتان بسوت الأب نموذج الماضي غير الفاعل والتقاء كل العناصر في حركة جماعية ذات أرضية واقعية ودلالات اجتماعية.

إن تعدد الأصوات وتعدد الأرضيات، وتعدد الطروحات، وتعدد النظرات، وتعدد زوايا الرؤية والفهم والأخذ، وتعدد الأطروحات وتعدد البطل أو حذفه أو تهميشه، وتداخل الأزمنة وتعدد الأمكنة واختلاف البناء في كل رواية أو المجاميع القصصية الخمس مع اختلاف المواضيع وتكاملها، هي ما حاولت أن أغيّر به الشكلية المتداولة في البناء الروائي أو القصصي. ففي الوقت الذي حاولت فيه هذه التعددية فإنني رغبت في تجميع أكثر ما يمكن من شرائح الواقع والاستحواذ عليها وسجنها في بحبوحة الكلمات لأعطي أكبر عدد من الشرائح الاجتماعية والابداعية والفكرية التي تعكس مرحلة تاريخية معينة.

ومع ذلك فليس نجاحي أو عدمه في هذا التجاوز المعماري الفني التقليدي هو سلسلة نهائية في حلقة التجريب (التطوير). إن عملية الخلق تعني التجاوز، تجاوز ليس المحقق فحسب بل المحلوم به أيضاً في سلسلة اللهاث الدائب الباحث عن الآتي: بناء ومضموناً، فناً واجتماعاً، وبذلك فإن المبدع يقع أحياناً في إشكال بين أناه المبدعة وبينه كشخص اجتماعي، ثم بين ما يجب أن يعكسه كشخص نابع من الواقع أي كمنتج، وبين عطاء آخر يعكس عالماً ليس عالم الكثرة: لكنه مع ذلك مطالب بإحداث التوازن الضروري بين الواقع والمتخيل، بين الموضوع والفكر، وبين الآنيّ واللانهائي.

إن من إشكالات المبدع أيضاً اقتناعه هو وغيره بمدى خدمة مسيرته للتحولات الاجتماعية، فهل من الضروري، وفق اشكالات واقعنا المتعددة، الإتيان بعالم منظم يكون مطمحاً لواقعنا أو يجب خلخلة كل البنى والمؤسسات وتفجير كل قائم شكلاً ومحتوى من أجل نسف كل توازن مغشوش؟

إن رصد التحولات وحمولات المستقبل وتاريخ الابادة المشرعة في وجه مجتمعاتنا يضع المبدع في الواجهة ليكسر صلابة القيود عن خطو الجموع، وبذلك فإن دوره ريادي، أي يجب ألا يتعقب مخاض الواقع وجدليته فحسب بل أن يساهم أساساً في صنعهما.

كما أن في داخل المبدع تتصارع السموات والأراضي، لتجعله يتصل وينفصل بالمجدي والعدم في آن، نتيجة احتياره الأرعن أمام جبروت الكون وأسرار الوجود اللامتناهي التي ترميه في الوحدة واليتم والسؤال الأعم، باحثاً عن الرضى واليقين. . .

وأخيراً يبقى استفهام: هل الكتابة في مثل واقعنا العربي ترف أم ضرورة؟ إذ رغم أن علاقتي بالكتابة أساساً وبدءاً، كانت هي تبرير الوجود على الصعيد الذاتي والمشاركة في معركة التغيير على الصعيد الموضوعي، إلا أن الأمية المتسلطة على الساحة العربية من جهة، وانسحاقنا بالهزائم المتعددة أمام فلسطين الصغيرة والكبيرة (الوطن العربي كله) فلسطين الذات وفلسطين الأعماق أيضاً، بكل ما تشكله من أبطال خيانتها قومياً ودولياً، فإنني لا أقتنع بالتبرير الذي انطلقت به أولاً في أول عناق حميمي لي بالكلمة، بل في وجوب البحث عن مشروع جديد، يتعدى نطاق الفرد إلى مسؤولية الجموع، لصياغته نظرياً ولخلق أدوات التعامل معه عملياً حيث ترتبط الكلمة بالفعل ربطاً جدلياً يبشر بالآتي: فناً وعملاً(*).

المغرب

(*) شهادة قدمت إلى الملتقى العربي الأول للإبداع العربي في أكادير.

قصة قصيرة

نصيب

سمير أحمد الشريف

لم يكن فألاً حسناً ذلك الغروب الجميل . . .

ردد في نفسه وزحف إلى الأمام بحركة متباطئة في محاولة للتخلص من الخدر الذي غزا مؤخرته . . . . مد يده يرتب بقايا الأوراق القليلة الباقية، فرحاً لهذه المصادفة التي أوشكت أن تضع حداً لعذاباته التي تمارس جنونها على ملامحه وقلبه كل يوم .

لفحة ارتياحٍ ما عتمت أن انفرشت داخل صدره وهو يحملق في بقايا أوراق اليانصيب التي بقيت، مؤكداً لنفسه أن هذه البداية الموفقة، ستضع نهاية عملية وناجحة لمكابدة ذلك الشيخ المغضن الأهاب، المرتجف الأيدي البارز العروق، صاحب الصوت الذي لونته البحة وكسته رنة أسى ممزوجة بالضآلة .

هذا الأب الذي بلغ من عمره عتيًا، ولم يكتب له فسحة ولو ليوم واحد، يرتاح فيها من لملمة شتات هذا القطيع من البنات اللواتي نكبن بأخٍ محسوب عليهن كرجل ظلماً ولا يزيدهن ووالدهن إلا إرهاقاً تتقطع له نياط القلوب . . . . .

التفت إلى زرافات الطلاب يعودون من مدارسهم، تنّهد بعمق ولوعة وهو يصيخ السمع إلى هتاف الصبية يتوافدون على زميلين أجّلا عراكهما حتى موعد الخروج، حرقة ممزوجة بالمرارة نزلت إلى شغاف قلبه وهو يرى الصبية يتراكضون . . . حاول أن يحرك قدميه . . . خانته قواه . . . وتذكر حقيقته . .

تلمس عكازه . . . نهض مستعيناً به . . تدلت رجلاه كحبل غير مشدود، سحب جسده يتفرج من بعيد . . . ألوان كثيرة من الملابس الزاهية والمزركشة تصطدم بها عيناه . . عمال، سائقون، سيارات من كل نوع ولون . . . باعة يصرخون ودنيا جديدة تتشكل في خياله الصغير . . . . تساءل: لماذا لم يلتفت لهذه المهنة من قبل؟ لماذا لم يفكر بمساعدة الوالد الذي هدّه التعب وأنهكته السنون؟! ثم ماذا باستطاعة ذلك الشيخ الهرم أن يفعل وورش العمل تقبل به يوماً وترفضه أسابيع؟

كان عليه أن يفتش ومن زمان طويل عن وسيلة يشارك فيها والده لملء الأشداق التي تنفتح كل يوم، خاصة وأن أخاه الكبير الذي غيبته الأيام خلف جدار سميك وقد كان يبعث ما يبلل به حلوقهم من نقود قد توقف. كلهم كذلك . . . ما أن يكبروا ويلوذوا بأحضان زوجاتهم حتى يتنكروا للأسرة التي ترعرعوا بين ظهرانيها وللأب الذي كدح حتى التهب رأسه شيباً . . . .

أوه . . . ما لي أظلم أخي ونحن لم نعد نعرف عنه شيئاً؟؟ يجب أن أعترف أنه ما قصّر يوماً عن إرسال ما يزيد عن حاجته برغم ضآلة المبلغ . . . . قاتل الله الحرب . . .

عندما كان قريباً وفي بيروت. . كانت أمي بلا مقدمات تدلف إلى المكتب فجأة، تستفسر عن أحواله وتطمئن على أبنائه وتحمل من عنده بعض النقود. . .

ايه يا بيروت؟ أين أنت الآن؟ وأين أنت يا تونس ويا حمّام الشط؟ ترى لماذا أسموك كذلك؟ عدة مرات وعدتني أختي أن تدلني على مكانه فوق الخارطة لكنها تنسى. . . إيه. . . هل أنت هناك أيها الأخ الحبيب الذي لا أعرفك إلاّ بوساطة الصورة التي تزين صدر غرفتنا المثقوبة السقف؟ ولا تكف أمي كل يوم عن تقبيلها ومسح إطارها الذي تكاثرت عليه مخالفات الذباب حتى غدا كابياً؟

أين أنت أيها الأخ ولماذا لم ترسل لنا قصاصة تطمئننا فيها؟ فهل يمنعونك من الاتصال بنا والكتابة إلينا؟ لا أظن. . . ولم نعهدك قاسي القلب كما أنت الآن. .

لو قدر لك أن تأتي وتنظر في وجه أبيك وتستقرىء ملامح اخواتك! من المؤكد أن ظروفاً قاهرة حالت دون أن ترسل لنا شيئاً. . .

لن ننحي باللائمة على زوجك فأنت دوماً كنت تضع لها حداً ولا تأبه لأقاويلها. . . ما نريده منك يا أخي أن ترسل ما يثبت لنا أنك حيّ تتنفس هواء الدنيا ونطمئن الوالدة التي تطاردها الهواجس الغريبة ليل نهار. . . ولنضع نهاية لنحيب الوالد الذي ذهب البكاء ببقايا ضوء عينيه مؤكداً أن قلبه لا يخطىء دبيب هواجسه التي ترعى فيه صباح مساء. . . . هذه الدوامة التي تعصر أيامنا مطلع كل شمس. . . أما آن لها أن تتوقف؟ ليل هذا المخيم أصبح خانقاً وسماؤه متلبدة بالهموم. أما شوارعه فتضغط بغبارها وصياح باعتها وكنّاسيها على شغاف القلب. . حتى المخيم لحقت به اللعنة. من يصدق أننا نسينا الفاجعة بمثل هذه السرعة؟ من يصدق أن هذه البيوت المتطاولة المزركشة كانت يوماً ليس ببعيد خياماً تنفخ فيها الريح وتدق أقمشتها حبات البرد وتمزّقها سياط الثلج؟ وكانت بالأمس القريب شاهداً ماثلاً على المأساة؟! من يصدق أن بيتنا. . . نعم بيتنا من بين بيوت الحارة جميعاً مازال قزماً ببوابته الصفيحية الكثيرة الخروق، يعزف لحناً مأساوياً كلما داعبته الريح؟ لقد قررت أن أقفز فوق عاهتي أقف بجانب والدي اشتغل وأجمع ثمناً لبوابة لا تزعزعها الريح فأضع بذلك حداً لشكايات الجيران التي ارتفعت مدعين أن زعيق بوابتنا يزعجهم ويكدر صفو متابعتهم لمسلسل السهرة. . .

رغماً عن أن الفكرة لم تعجب والدي وأبكت والدتي وجعلت اخواتي ينكسن رؤوسهن خارجات ينهنهن، إلاّ أنني صممت ووضعتهم جميعاً تحت الأمر الواقع كما يقولون قلت لهم: إنني تساومت مع بائع اليانصيب على نسبة من الربح توفر لي نصف دينار كل يوم فما العيب في ذلك؟ أليس ذلك أفضل من أن أضع عاهتي وسيلة استدرّ عطف الناس؟ معاق؟ فليكن! مهنتي هذه لا تحتاج إلا لصوت لا يتوقف عن الصياح وأنا بحمد الله أمتلك حنجرة فولاذية. . ثم ها هو يومي الثالث يؤكد نجاحي وصدق توجهي. . . أين سرحت بأفكارك يا عبد الودود؟ أنسيت نفسك تحملق في هذا الجدار بعد أن انفض الجمع وتدخل رجل وفك العراك؟ يكفي أن قلبك يزغرد بهذا الفرح ستعطي النقود لأمك تدخّرها لك. . ستصر عليها أملاً بشراء عربة تؤسس عليها مشروعاً تجارياً صغيراً تبيع الحلوى وبعض الأشياء لأطفال المدارس. . . أين كانت هذه الأفكار غائبة عنك؟ فلتذهب إذاً يا عبد الودود مرتاح البال تنام قرير العين مستسلماً لدعوات أمك في غبش الفجر. . .

اصطفاق بقايا أوراق اليانصيب في يدك والتي تحركها الريح يدغدغ في قلبك أملاً يانعاً. . . فلتذهب مسرعاً وتستقبل والدك وتزف له البشرى ليعلم أنه أنجب ابناً يُعتمد عليه بعد الآن. . . كان الشارع خالياً إلا من طقطقات عكاز عبد الودود تأتي ممتزجة أحياناً بزعيق سيارات تعود بسرعة مجنونة. . .

عندما تجمهر الناس يضربون أكفهم ببعضها ويمصمصون شفاههم حزناً لم يستطع عبدالودود ـ الذي مُدِّدَ في انتظار الإسعاف ـ أن يفقه شيئاً مما يدور حوله ولم يستطع خياله تحديد ملمح محدد للصوّر الكثيرة التي تراقصت باهتة أمام ناظريه لكنه استطاع أن يلم شتات جملة تناهت إلى أذنيه مبعثرة الكلمات: انَّ نوع السيارة التي دهمته كانت أمريكية وكان المختار هو الذي يقودها.

الأردن

مناقشة

«الفن التشكيلي في المملكة ليس ظاهرة بل بناء واستمرار»

عندما بدأت حركة الفن التشكيلي في الظهور خلال الخمسينات الميلادية في المملكة العربية السعودية كانت تقوم على جهود وزارة المعارف التي كانت قد بدأت بالاهتمام بمادة التربية الفنية. ولا شك أن ظهور المواهب أعطى تأشيرة لإرسال البعثات خارج المملكة لدراسة الفن، وكانت أولىَ البعثات منذ أوائل الستينات لدراسة الفن التشكيلي أو أحد فروعه ومازالت حتى زمن قريب.

ومنذ الستينات وحتى الآن أخذت حركة الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية مساراً جاداً وطموحاً فتأسس معهد التربية الفنية وتأهل مدرسو مادة التربية الفنية وقامت الجامعات بافتتاح أقسام للتربية الفنية واتبعت الطلبة للدراسة في الخارج. إذن والفن التشكيلي يتجه بشكل تصاعدي إيجابي للإسهام وبه فقد أصبح واقعاً ملموساً له حضوره الواضح على المستوى المحلي ثم العربي فيما بعد.

والجهات الرسمية تقوم بجهد في سبيل تحقيق هذه الاستمرارية ولم تعد هذه الحركة (ظاهرة) كما وصفها زميلنا يوسف أبو العز.

نعم لم تعد حركة الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية «ظاهرة» فالظاهرة قد تتمثل في طقس أو تقليعة جديدة لا تعيش طويلاً. والظاهرة من ظهور الشيء بعد اختفائه ولأن الفن التشكيلي في المملكة ليس كحركة بحر مدّ وجزر أو كفصل من فصول السنة، لذا فاستخدام الزميل «أبو العز» كلمة ظاهرة غير دقيقة، بل وغير صحيح لأن الفن التشكيلي يعيش حالة من التطور والنمو والتصاعد سواء على المستوى الرسمي أو الشعبي أو التقني.

على المستوى الرسمي يحظى الفن التشكيلي باهتمام الجهات القائمة عليه من رعاية فخصصت له الرئاسة العامة لرعاية الشباب قسماً أصبح فيما بعد (إدارة الفنون التشكيلية) وبدأت الرئاسة تشارك بأعمال الفنانين في المعارض والمناسبات العربية والدولية.

وحقق الفنان فيما بعد مكانة ملفتة سواء بمستوى أعماله التي تتمشى مع التطور الفني الذي تعيشه بقية البلاد العربية أو حتى التقنية. والتميز الذي يتفرَّد به عدد من الفنانين السعوديين.

أما جمعية الثقافة والفنون فقد خصصت هي الأخرى أقساماً للفنون التشكيلية في كل فروعها إضافة إلى لجنة الفنون التشكيلية بالمركز الرئيسي، وقامت دار الفنون السعودية بجهد معروف واستضافت معارض محلية وعربية وأجنبية بقاعتها، وتتطور العملية إلى قيام مؤسسات فنية وصالات عرض في كافة مناطق البلاد.

إذن فالعملية لم تعد ظاهرة فهي تنمو وتتطور.

أما معهد التربية الفنية فقد تخرج منه منذ أكثر من عشرين عاماً أجيال عديدة من مدرسين وفنانين أثروا الساحة التشكيلية بعطائهم ومشاركاتهم ومثله أقسام التربية الفنية في عدد من الجامعات المحلية.

الإعلام أعطى الفن التشكيلي أهمية مواكبة لتطوره فخصصت عدد من الصحف المحلية (اليوم، الرياض، الجزيرة) صفحات أسبوعية وخاصّة بالفن التشكيلي، وقامت فيما بعد (روشان للفنون الجميلة) بإصدار مجلة (فن) التي تعنى بالفن التشكيلي رأس تحريرها الزميل أبو العز نفسه. أتكون كل هذه الحيوية وهذا العطاء والحركة التشكيلية في المملكة العربية السعودية ظاهرة؟!

من الطبيعي أن نخالف زميلنا أبو العز في اختياره لهذا اللفظ نحو التشكيل في المملكة فهو على الوجه الأدق بناء واستمرار وواقع يعيش تطوراً واضحاً على كل المستويات.

أما الملاحظة الثانية على مقالة الزميل فهي تناوله للفن التشكيلي، حيث خلط كل الأسماء التي أسهمت بجهد بارز واضح في مسيرة التشكيل في المملكة أو التي مازالت تتحسس مكاناً وتحاول ترسيخ اسم على المستوى المحلي على الأقل.

ثم وفي مجال آخر نلحظ تناقضاً مع كلمة (ظاهرة) إذ اعتبر أن «المرحلة امتداد تراثي للفنان السعودي الذي وصفه بأنه يعمل على استلهام التراث في ممارسته الفنية الحديثة».

الزميل حصر دراسته ما بين ١٩٧٢ ـ ١٩٨٦ والملاحظ أن هذا التاريخ شهد نشاطاً ونمواً على الصعيدين الكمي والكيفي كما قال، لكنه لا يعني أيضاً أن هذا يمكنه أن يصبغ الحركة التشكيلية في المملكة بـ «ظاهرة» وقد يكون موضوعه أكثر إقناعاً لو اختار له (الفن التشكيلي الحديث في المملكة ١٩٧٢ ـ ١٩٨٦ م) بحيث يحدد بفترة معينة.

والملاحظ أيضاً أنه أغفل عدداً من الأنشطة خاصة خلال الأعوام الأخيرة واتضح أن متابعته انحصرت فقط على المنطقة الغربية التي كان يقيم ويعمل بها. أما ما جاء عن المناطق الأخرى فكان على ما يبدو حسبما يتاح له من متابعات صحفية سريعة ومتفرقة دونما تدقيق.

لقد أشار أنه ستستبعد الدراسة من الاهتمام معارض الفنانين العرب والأجانب التي أقيمت في المملكة رغم ما لعبته من دور في تنشيط (الظاهرة) كما يقول ورفد التجربة المحلية بالخبرات.. إلا أننا وليس تقليلاً من قيمة هذه المعارض لا نرى هذه المعارض قد لعبت الدور الذي أعطاه إياها وكنت أرجو أن يذكر ما هي هذه المعارض التي أقيمت في المنطقة الشرقية مثلاً؟

رجع الزميل إلى بعض المصادر الناقصة التي لم تعتبر «الحركة التشكيلية السعودية» وهو هنا لم يضف أي جديد عندما رجع إلى كتاب د. عفيف بهنسي.

أما كتاب الفن التشكيلي في دول مجلس التعاون للفنان عبد الرسول سلمان فقد كان في بعض محتواه عن الفن التشكيلي في المملكة غير دقيق.

والأهم من ذلك أن يكون جهد الزميل أبو العز قد انحصر في متابعة أكثر دقة فهو المتواجد في المملكة. وكان من الأجدى أن يعتمد على مصادره مباشرة كما فعل مع قلة جداً من الفنانين في بعض أجزاء الدراسة.

لقد ارتكز أبو العز على ثلاثة محاور في قراءة البنية السطحية «للظاهرة» كما يريد:

المدرسي، التراثي المحلي، التجريدي.

ووضع تحت إطار المحور المدرسي [المدرسة الواقعية ـ الأكاديمية] ثم المدرسة الانطباعية ـ التأثيرية فالمدرسة السيريالية ثم المدرسة التكعيبية.

المحور التراثي/المحلي. فقد رأى تميز ثلاثة اتجاهات رئيسية هي اتجاه تميز به عبد الحليم رضوى «الاتجاه التركيبي».

اتجاه يستلهم التراث بحس تجريدي.

اتجاه يستفيد من تجارب الفنانين العرب.

والمحور الثالث والذي أسماه المحور التجريدي لم يبلوره ضمن المحور المدرسي كما يقول، رغم أنها تبلورت

كمدرسة عالمية، لكنه وقع في خلط هذا المفهوم بين مجموعة الفنانين الذين وضعهم في إطاره كما هو عبد الجبار اليحيا، فيصل سمرة، عبد الإله الخيال، محمد الصقعبي، حسن عبد المجيد، أحمد الغامدي!!

أما ما يتعلق بالمحور التراثي/المحلي فنلحظ أن أغلب الأسماء التي ضمنها الاتجاه التركيبي هي التي تستفيد من تجارب الفنانين العرب، ولم يكن هناك من سبب أن يضع تحت لواء ما أسماه «اتجاهاً» تميز به عبد الحليم رضوى مجموعة من الأسماء لم تصطبغ بصاحب الاتجاه عدا طه صبان.

ثم إنه ليس هناك ما يدعو لاستخدام مصطلح «يستفيد» لأن التجربة نحو تحديد سمة عربية للوحة هي جهد كل الفنانين العرب وليست محصورة بين أحد، والفنانون جميعاً يعملون جاهدين لإيجاد صيغة ضمن التجربة العربية ككل، بل وتميز بعضهم في بعض معطياتها.

وثمة ملاحظة هي أن الزميل اتكأ على أعمال قليلة جداً إن لم يكن على عمل واحد للفنان الواحد أحياناً.

ثم إنه غالباً ما يرجع أعمال كثيرٍ من الفنانين إلى فنانين آخرين من العرب أو الأجانب في الوقت الذي لا نلحظ هذا التأثير الذي أشار إليه. وهو قد عاد بأعمال ناصر الموسى إلى وجيه نحله وعبد الإله الخيال إلى وليم دي كوننج ومحمد الصعقبي إلى شاكر حسن آل سعيد وفاروق حسني وفهد الحجيلان إلى نولده وحمزة باجوده إلى ضياء العزاوي وعبد الله الشيخ إلى جواد سليم.

لكنه لا بد أيضاً من الإشارة إلى أن عبد الله الشيخ قد دَرَسَ على يد الفنان جواد سليم ويمكن الموافقة على ذلك فقط.

هناك تجارب تناولها بعض الفنانين لم تمثل عمقاً في تجربتهم الفنية بحيث تركوها ليبحثوا في اتجاهات أكثر تطوراً ومواكبة للتجربة في العالم أجمع، ولم يكن هناك داعٍ لتناولها لأنها تمثل جزءاً من حياة الفنان الخاصة وليس ضمن تجربة شاملة للشكل في المملكة.

هذه ملاحظات سريعة على دراسة الزميل يوسف أبو العز (ظاهرة الفن التشكيلي الحديث في المملكة العربية السعودية) من واحد ممن يتابعون نمو وتطور الحركة التشكيلية المحلية وأحد من يمارسونها.

عبدالرحمن السليمان
الدمام/السعودية